

150 AÑOS 年
ESPAÑA JAPÓN
日本スペイン

SIMPOSIO en
Conmemoración 150 aniversario

MEIJI. El nacimiento del Japón universal

Coordinado por
Antonio Míguez Santa Cruz





Departamento de Historia, Geografía y Filosofía
Grupo de Investigación Imagen y Memoria (HUM-1026)

The Hearn Society



MEIJI.
El nacimiento del Japón universal

Coordinador: Antonio Míguez Santa Cruz

Diseño: E. Macarena Torralba García

Todos los textos que aparecen en este libro ha superado el filtro de “double-blind peer rewiew”.

ISBN: 978-84-09-13043-6

Depósito legal: CO 1181-2019





The Hearn Society





Universidad de Cádiz

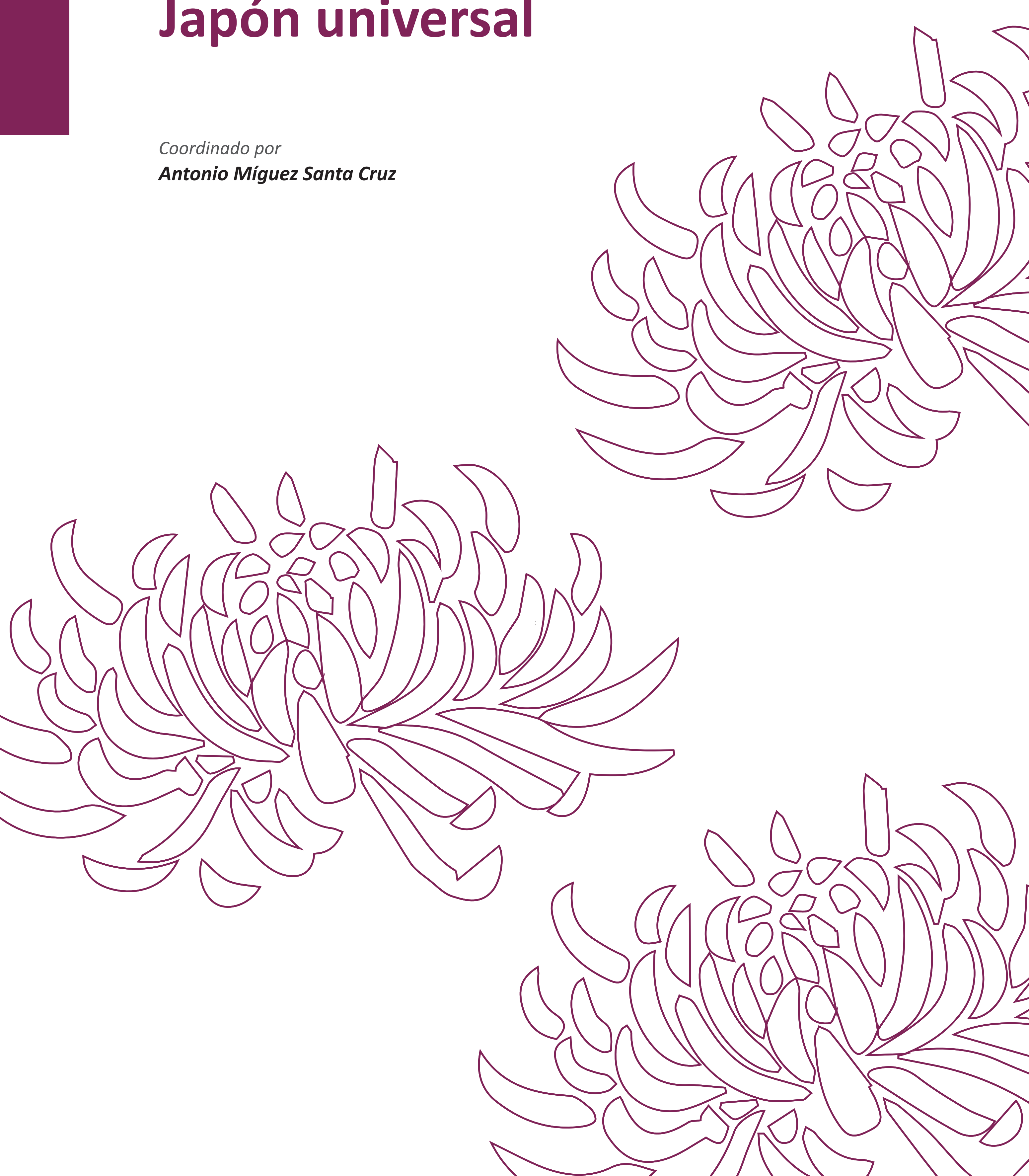
Departamento de Historia, Geografía y Filosofía
Grupo de Investigación Imagen y Memoria (HUM-1026)

SIMPOSIO en Conmemoración 150 aniversario

MEIJI. El nacimiento del Japón universal

Coordinado por

Antonio Míguez Santa Cruz



MEIJI. El nacimiento del Japón universal

SIMPOSIO en Conmemoración 150 aniversario

Índice

SIMPOSIO de Conmemoración 150 aniversario

Meiji. El nacimiento del Japón universal

Si bien a mediados del siglo XVI Japón comenzó a formar parte del llamado por Wallerstein *sistema-mundo*, no sería hasta la instauración del Gobierno de Meiji cuando el país estuvo encuadrado en un contexto universal. En aquel entonces el aislamiento de las islas dio paso a la llegada de trabajadores extranjeros altamente cualificados, así como a la industrialización o a los primeros intercambios diplomáticos y comerciales a máximo nivel. De esta forma, Japón, hasta no hace tanto tiempo condicionado por la *política Sakoku*, vio cómo se expandió su alma de mil colores sembrando una semilla en cada rincón del Globo, que con el tiempo germinó y dio forma a la popularidad de toda expresión cultural nipona.

La decaída España isabelina, sabedora del valor inherente a estrechar lazos con Asia, envió al país de los *kami-gami* y los budas una embajada con Heriberto García de Quevedo a la cabeza. El 12 de noviembre de 1868 aquella delegación firmaría el histórico *Tratado de Amistad, Comercio y Navegación*, gracias al cual se inauguró una etapa de enriquecimiento mutuo merced a varios tipos de colaboraciones. Se consumaba así el ansia histórica de ambos pueblos por cooperar, dejando atrás los desencuentros entre Japón y Manila acaecidos en la horquilla de los siglos XVI y XVII. Por consiguiente, el pasado mes de noviembre se cumplieron 150 años de las primeras relaciones hispano-japonesas oficiales, un hito que tanto el Prof. Takizawa como yo mismo pretendimos homenajear a través de un simposio donde se abordaron no solo los hechos históricos anteriores, sino también diversas emanaciones culturales que se desarrollaron en aquellos años apasionantes. Los distintos capítulos de este libro son la plasmación por escrito de aquellas ponencias orales.

Meiji fue el resultado histórico del *bakumatsu*, postrer hálito de un shogunato de Tokugawa absolutamente anacrónico dentro del nuevo panorama mundial. Es cierto que la paz del periodo Edo supuso en gran medida la degeneración del guerrero japonés, en muchos casos devenido a mero administrador o individuo desahuciado; pero convenimos afirmar que el aura del *bushido* seguía influyendo en el mundo de las mentalidades de aquel entonces. En cambio, a partir de mediados del s. XIX la esencia del samurái se puso en entredicho a todos los niveles, originando casos paradigmáticos como los que no trae a colación Andrés Camacho con Takechi Hanpeita, Katsu Kaishu y Sakamoto Ryoma.

Samuráis que blanden la *katana* entre las estrechas calles de Kioto, geishas embriagando los sentidos de sus clientes en el barrio rojo de Yoshiwara, y fantasmas japoneses que ejercieron de embajadores de Japón por medio de las traducciones de Lafcadio Hearn, tal vez uno de los grandes talentos literarios de finales de s. XIX. He aquí la vida de un hombre

dotado con el don de la excepcionalidad, y sobre todo, poseedor de una sensibilidad única a la hora de describir un mundo tan distinto a través de sus *weird tales*. Desde el principio, acercarnos a la odisea vital de este escritor extraordinario fue objetivo primordial – y personal – en la concepción del libro que usted está leyendo ahora mismo.

Sin lugar a dudas una de las grandes maravillas de la sociedad que vivió Hearn fue su evolución rápida y constante, capaz de alterar la fisonomía de las ciudades hasta el punto de adaptarlas a la demanda de una ciudadanía ávida de nuevos tipos de ocio. La académica Nieves Herrero nos explicará cómo la irrupción del cinematógrafo originó en Tokio la llamada *Eiga-gai,* o ciudad del cine, paradigma de la estrechísima relación que los nipones mantendrían con el Séptimo Arte, además de la irrupción de modernos espacios públicos y estilos de construcción.

Ahora bien, sería de una ingenuidad preocupante pensar que la llegada de Meiji conllevó tan solo injertos foráneos, puesto que hubo un interesante mestizaje y evolución en campos tan tradicionales y tradicionalistas como es el de las monturas de sables japoneses o *tōsōgu.* De nuevo, la universalidad y la fuerza de la renovación trazando reinterpretaciones en uno de los objetos por antonomasia del Japón eterno: la *katana*. Como expondrá más adelante el Dr. Marcos Sala Ivars, es especialmente reseñable este hecho por ser insólito hasta finales del s. XIX, máxime cuando el gobierno promulgó el decreto *haitōrei* en 1876, según el cual quedaba vedado el uso del *nihonto* o sable nipón.

Camino de ida y vuelta en el que la industria occidental daba forma al nuevo país asiático, mientras que el arte de las Islas de Naciente impregnaba con el buqué propio del Yamato a miles de artistas europeos, en un fenómeno ingente y visualmente complejo que Jules Claretie estimó denominar *japonismo*. La especialista Macarena Torralba nos hablará de aquella memorable *Exposición Universal de Paris* celebrada en 1878, y decimos *memorable* porque fue capaz de convertir un tipo de expresión popular como el *ukiyo-e* en culmen del refinamiento estético para la Europa tardo-decimonónica. Quizá esté aquí y no en otro lugar el origen del gusto adquirido por los occidentales hacia todo lo reconocible como japonés, un fenómeno que casi siglo y medio después no hace sino acrecentarse gracias al poliédrico universo del *Cool Japan*.

Casualmente una de las urbes con mayor afinidad hacia Japón es Barcelona, cuyo Salón del Manga, uno de los más antiguos de España, ejercería hoy una función difusora de la cultura nipona semejante a la que antaño jugó la *Expo de Paris*. Esa querencia arraigada hacia el *Manga* y el *Anime* ha originado una enorme cantera de traductores e intérpretes del japonés al catalán, dos idiomas que se *institucionalizaron* durante el mismo periodo, como nos explicará el lingüista Sergio Paterna.

Arte *ukiyo-e* que se expandió por occidente, traductores capaces de importar el relatario desde el otro lado del mundo y Salones destinados a explotar el ocio asiático solo podrían confluir en la narrativa visual más potente de la actualidad: el *Manga*. La doctoranda Elena Gil tendrá la apasionante tarea de levantar un árbol genealógico que conecte la tradición gráfica japonesa con las influencias exteriores. Así podremos bocetar la complejidad de un soporte multivariado, susceptible a plantearnos desde sencillas historias de colegialas hasta grotescas fantasías de temática gore, cuando no se entremezclan ambas tendencias.

Eso es el Japón Universal: un conjunto de dicotomías y dualidades que combinan innumerables triunfos con algunos fracasos, tradición con modernidad, e incluso antiguo oprobio con recién adquirido orgullo y – viceversa –. De lo contrario nunca se podría explicar la reciente designación de la iglesia Ôura de Nagasaki como *Tesoro Nacional*, siendo el símbolo de una comunidad perseguida durante siglos, tal y como mencionará en la parte final de nuestra obra el Catedrático Osami Takizawa. Hablaríamos, por ende, de una energía amortizada

en función de los intereses y contextos nacionales, – el nuestro, el suyo, el de otros Estados – como también ejemplifica de manera extraordinaria el doctorando Manuel de Moya con la guerra ruso-japonesa; tal vez el episodio que consiguió derrumbar en España el tópico del Japón exótico para reinterpretarlo como una entidad política de primer orden mundial. Por tanto, lejos de los estudios pormenorizados en torno a la Revolución *Ishin,* cuyo deseo primordial es explicar el paso de un Japón feudal a otro capitalista, nosotros hemos decidido tematizar aspectos singulares o periféricos, contribuyendo de alguna forma a completar la historiografía de un momento apasionante.

Como bien apuntó el sr. Shoji Yoshida al inaugurar el simposio celebrado en Casa Asia el pasado 26 de Noviembre, *Meiji: el nacimiento del Japón Universal* fue oficialmente el último evento conmemorativo dentro del *150 aniversario*. No podemos concluir estas palabras sin antes desear haber estado a la altura de unas circunstancias tan exigentes, al tiempo que agradecemos su inmejorable predisposición a todos los profesionales que han contribuido a la gestación de este proyecto. No imaginamos otra manera de dignificar una efeméride crucial para dos países tan distintos entre sí, pero unidos por un hilo invisible que los hace admirarse, precisamente, en función de esas diferencias.

Antonio Míguez Santa Cruz

Córdoba, 16 de Marzo de 2019,
mientras emitían por TV «El Último Gran Héroe».

Andrés Camacho López

Doctorando en Filología, Universidad de Córdoba

Cuentos de la era Meiji y algunos caballos desbocados

Resumen

Corrían los últimos diez años del gobierno Tokugawa en la historia de Japón, que tras más de 250 años de gobierno militar se volvió insostenible ante la mayor amenaza que todos los clanes habían presenciado hasta entonces, la modernidad. El *bakumatsu* es el momento más importante en la historia de los *samurai* porque no sólo definieron el rumbo que tomaría el Japón durante los tiempos modernos, sino que fue el punto decisivo para pensar hacia donde tenía que blandirse la espada, ¿hacia el enemigo o hacia uno mismo? "Cuentos sobre la era Meiji y algunos caballos desbocados" es una breve reflexión a través de las anécdotas que convirtieron a Takechi Hanpeita, Katsu Kaishu y Sakamoto Ryoma en tres de los *samurai* más importante de los tiempos modernos y todo cuanto significa el espíritu del Japón.

Abstract

Japan was facing the last 10 years of the Tokugawa period, which after over 250 years of military ruling became threatened by the most fearful menace any clan had ever seen: modern times. The *bakumatsu* is the breaking point in the samurai history because not only they decided the destiny of Japan for the coming modern years, but because they had to choose to whom they would brandish the sword, against the enemy or against oneself? "Short stories about Meiji era and some runaway horses" is a brief thought through the anecdotes that turned Takechi Hanpeita, Katsu Kaishu and Sakamoto Ryoma into 3 of the most important samurai of the modern era and everything that shapes the so called Japanese spirit.

Palabras clave

Takechi Hapeita, Katsu Kaishu, Sakamoto Ryoma, samurai, espíritu de Japón

Keywords

Takechi Hanpeita, Katsu Kaishu, Sakamoto Ryoma, samurai, spirit of Japan

Andrés Camacho López

Doctorando en Filología, Universidad de Córdoba

Cuentos de la era Meiji y algunos caballos desbocados

En las calles estrechadas por la claridad del cielo imperial y las angostas sombras de la modernidad que se despliegan sobre los callejones, el buen Sakamoto Ryomo se topó con Higaki Seiji, un viejo amigo con quien estudió Kendo en Kochi, su hogar. Como era costumbre en aquellos tiempos donde la sangre recubría el otoño de la arboleda, Higaki Seiji portaba una espada larga en su costado. Sakamoto Ryoma lo miró fijamente y con su característica serenidad le dijo "Con una espada tan larga, es probable que tengas problemas para defenderte en las calles tan estrechas de Kyoto, ¿no crees? Sería mejor tener una de estas." Dirigió la mirada a su cintura y desde ahí le mostró a Higaki Seiji un *daitō,* la espada corta que solía cargar consigo. Resulta oportuno comentar que Sakamoto Ryoma conocía bien "el camino de la espada," es decir, era un estudiante destacado en la escuela del estilo Hokushin-Itto del afamado espadachín Chiba Sadachi, cuya escuela fue de las mejores en Edo. Bueno, al poco tiempo ambos volvieron a encontrarse, pero esta vez las cosas fueron distintas. Higaki Seiji rápidamente mostró a Sakamoto el *daitō* con el que se había armado tras el consejo de su amigo la última vez que se vieron. Sin embargo, con una muerca torcida en el rostro, Sakamoto Ryoma se rió y sacó de su *kimono* un revólver *Smith & Wesson* "He estado usando esto últimamente" dijo antes de soltar un disparo al aire y añadió "es bastante útil." Y con razón, pues al poco tiempo le salvaría la vida en el bien conocido incidente de Teradaya Inn donde a los dos días de haberse consumado la alianza Satsuma – Chōshū, Sakamoto Ryoma, responsable de dicha alianza que socavaría los últimos muros del *bakufu*[1]*,* fue atacado junto a Miyoshi Shinzō, *samurai* del clan Chofu que era experto en el uso de la lanza, en el Teradaya-inn, al sur de Kyoto. En aquel intento de asesinarlo, habiendo matado a por lo menos uno de los policías del *bakufu* con el revólver que escondía bajo sus ropas, ambos *samurai* pudieron escapar entre el desfile de asesinatos que azotaban Kyoto en el segundo año de Bunkyū, 1862. Al poco tiempo se encontraron por tercera vez Higaki Seiji y Sakamoto Ryoma. Esta vez, fue Higaki quien sacó un revólver de entre sus ropas para mostrárselo a Sakamoto quien respondió con una ligera risotada "En el futuro, vamos a tener que saber más acerca de muchas más cosas que sólo el arte de la guerra. Personalmente, he estado leyendo esto recientemente y debo decir que está bastante interesante." Sorprendido con la velocidad que Sakamoto Ryoma se ajustaba a los tiempos violentos y cambiantes del Japón, Higaki contempló con asombro el "Libro de Leyes Internacionales" que su amigo sacó de su *kimono* como tiempo atrás lo hizo con el revólver.

1 Nombre que se le da al shogunato o gobierno militar a cargo de los *samurai.*

Posiblemente esta historia puede resumir brevemente lo que significó el *bakumatsu* y la llamada "Restauración Meiji," no sólo por todo la carga simbólica de transitar de calles estrechas y pólvora chispeante hacia la legislación y competencia internacional del comercio en Japón, sino por lo que está resguardado en la sombra y asesinato de un hombre al que muchos consideran un genio y sobretodo, un héroe, Sakamoto Ryoma. Con esta historia se parte hacia las anécdotas y vidas de tres personajes cuyas ideas y sombras corrieron como una manada de caballos desbocados hacia la modernidad. *Samurai* que desde su entendimiento personal sobre lo que significaba ser un *samurai*, se volvieron los cuentos más populares para moralizar una época de cambios y transformaciones llenas de fantasmas y sombras que desde entonces sirvieron para dar calor, profundidad y textura al Japón moderno. Me refiero a las figuras guerreras de tres espíritus *samurai,* tan lejanos como cercanos, que vivieron sus ideales intensamente: Takechi Hanpeita, el líder de los imperialistas de Tosa, Katsu Kaishu, comandante en jefe del ejército de Tokugawa y por supuesto, el amigo del primero, discípulo del segundo y protagonista de los tres eventos más trascendentes para la caída definitiva del *bakufu*[2], Sakamoto Ryoma.

Sobre Takechi Hanpeita, el *bushido* y algunas palabras sobre el *seppuku*

Takechi Hanpeita, venerado como un hombre de grandes propósitos en Tosa, era un reconocido espadachín que sobresalía de entre los imperialistas leales de su tiempo. Era además un estudioso confucionista y admirado guerrero estoico que tenía una idea clara y definida sobre lo que significaba ser un b*ushi*[3]*,* sin embargo, para hablar de Takechi Hanpeita quizá sea atinado referirse primero a la muerte de tres sujetos muy cercanos a él, Hirai Shujiro, Hiroe Kenta y Masaki Tetsuma. La historia de los tres hombres concluye con las mismas intenciones pero la manera en la que los tres cometen *seppuku*[4] en Bunkyū 3, 1963, fue muy diferente. Condenados por el daimio retirado Yamauchi Yōdō, quien volvió a Tosa para someter a los *samurai* radicales que habían tomado una fuerza entre los imperialistas, decidió comenzar por los hombres más cercanos a Takechi Hanpeita para extinguir como un candil, poco a poco, la sombra de un hombre que no sólo reverenció al Emperador y dio a los *samurai* de clase baja un nuevo propósito, sino que volcó la pluma que teorizó el *bushido,* a la espada que idealizó su muerte. Antes de contar la historia de todos esos hombres que volvieron la espada contra sí mismos, haré un comentario breveme sobre el *seppuku* o *harakiri.* Muchos probablemente conocerán de forma general lo que conlleva la evisceración, pero el *seppuku* va más allá. En la moral del *samurai,* el *seppuku* era la forma de proyectar una vida valiente y gallarda a través de una muerte dolorosa, pero estoica y noble. Esta forma de vivir para la muerte formaba parte de su educación ya que el propósito idealizado del *samurai* eran las hazañas de valor, por lo tanto, el *seppuku* formaba parte vital de la educación de toda familia *samurai.* En el *seppuku* hay dos actores principales, el que comete la evisceración y el *kaishaku*[5]*,* quien asiste en la muerte al guerrero, generalmente, con la decapitación. Al paso del tiempo las formas fueron cambiando, durante el periodo Sengoku, según Nakayasu Hiromichi, el propósito original del *kaishaku* era acelerar la muerte del *samurai* una vez que se abría el vientre,

2 Caída que también se conoce como *bakumatsu.*

3 Palabra utilizada desde finales del periodo Heian (794- 1185) para referirse al guerrero japonés

4 A veces llamado *harakiri*. Ritual que cambio extenuantemente pero que siempre fue exclusivo de la clase *samurai* y consistía en la muerte voluntaria a través de la evisceración.

5 El *kaishaku* tenía el objetivo de ayudar al *samurai* a no permanecer mucho tiempo en agonía. Fue establecido formalmente durante la Era Enpō (1673-81) como formalidad para celebrar el *seppuku.*

garantizando así primero que el ritual se llevara a cabo correctamente. Rumbo al final del periodo Edo, se volvió común y constante que el *kaishaku* decapitara al *samurai* cuando este apenas tocaba su arma, tomando esta acción como una clara insinuación valerosa de la voluntad del guerrero a eviscerarse. A pesar de que el *seppuku* se prohibió en 1873 y tres años más tarde el uso de la espada, durante el 6to y 9no año de Meiji respectivamente, esta forma de abrirse el vientre siguió siendo el método predilecto y simbólico para llevar a cabo la muerte voluntaria de los guerreros japoneses que durante la segunda guerra mundial cargaban con los fantasmas de una élite guerrera que ya había desaparecido. Fantasmas como el de los imperialistas de Tosa y el de su líder, Takechi Hanpeita.

El primero de los tres hombres condenados por Yamauchi Yōdō en llevar a cabo su *seppuku* fue Hirai Shujiro, cuya hermana Kao, dicho sea de paso, fue íntima amiga de Sakamoto Ryoma. Según testigos, Hirai Shujiro tomó la espada corta frente a él y en tan sólo un instante lo llevó a su vientre mientras sonreía. Inmediatamente después de haberse realizado dos cortes, su *kaishaku,* Hirata Ryōkichi intentó, sin éxito, decapitarlo. Pero Hirari, con la sangre vomitando por el vientre y corriendo por sus manos temblorosas, volteó hacia Hirata y, mirándolo a los ojos, gritó hasta que lo decapitó de un sablazo. El segundo fue Hirose Kenta, conocido entre los imperialistas de Tosa como un *samurai* sagaz en la práctica de las artes marciales. "Primero" decía, "se debe penetrar ligeramente el lado izquierdo con la punta, luego, cortar horizontalmente y regresar en diagonal con la misma técnica. Para acabar, hay que clavar la espada en el corazón porque de esta forma no se sangra mucho y se evita manchar la ropa." De idéntica manera como Hirose Kenta escribió alguna vez sobre el *seppuku,* lo llevó a cabo sin necesitar siquiera de alguien que lo asistiera. Por último, Masaki Tetsuma, famoso poeta y conocido bebedor, no pudo llevar a cabo su evisceración con la misma destreza que sus dos compañeros antes que él. Aun siendo condenado por Yamauchi, le dedicó su último poema lamentando no poder ver su blasón familiar ondeando en Kyoto como símbolo de la unión de Tosa, pero, a pesar de ser un reconocido patriota de entre los rebeldes imperialista que claramente exaltaba los valores morales del *bushido,* no pudo clavarse la espada corta en el abdomen, resultando su *seppuku* en sólo una decapitación. Esa misma noche, tras enterarse de la muerte voluntaria durante el día de sus tres cercanos amigos, Takechi Hanpeita escribió a su esposa estas palabras, "Como deseo haber podido darles ropa de seda con la cual hubieran podido llevar a cabo se *seppuku* con honor." (Hillborough 368) Este es el tipo de hombre que era Takechi Hanpeita, el líder de los imperialistas de Tosa que pronto vería la oportunidad, igual que sus amigos y hombres más cercanos, de apremiar su vida con una muerte lo suficientemente noble para exaltar la idea del *bushido.*

Para entender la exaltación de este espíritu y poder comprender, no sólo a Takechi Hanpeita, sino básicamente a toda la élite *samurai* del *bakumatsu* y su renovada razón de ser, es necesario comprender de dónde surge un ideal tan fuerte como el del *bushido.* Según el "Hagakure" un libro que se volvió especialmente popular a finales del siglo XIX hasta que la floración del expansionismo japonés se volvió mustia al terminar la segunda guerra mundial, el *bushido* se fundamenta en la muerte, es decir, cuando en el camino del guerrero se deba elegir entre la vida o la muerte, habrá que ser determinante en buscar siempre la muerte. Este libro escrito por Yamamoto Tsunetomo, un *samurai* del clan Nabeshima, cuando los *samurai* ya se habían vuelto más bien administradores, explica que la vida del guerrero sólo puede encontrar su verdadero valor a la hora de (re)encontrarse con la espada, y de estos, el *seppuku* fue la forma más popular y noble de hacerlo. Quizá de ahí parte la consternación de un lector ferviente de Yamamoto como lo fue Takechi, *samurai* fuerte y estoico que abogó siempre primero por su sentido del *bushido* ante todas las cosas, básicamente porque veía en ello la única vía para reformar y restituir los valores del Japón tradicional representados en la figura del Emperador, el alma del país. Sin embargo,

no fue hasta finales del siglo XVIII que el recién concebido *bushido* se volvió la sombra misma del *samurai*. En ese entonces, se tomaron una variedad de virtudes Confucianas como benevolencia, justicia, piedad filiar, decoro, sabiduría, confianza y respeto por los mayores, además de los icónicos y bien reconocidos coraje y lealtad, para crear en el *bushido* los valores de un *samurai* que hasta ese entonces había visto en la valentía, el honor y un fuerte espíritu de masculinidad, el camino para su *raison d'être*, la guerra. Pero ante la relativa paz que se vivió durante el periodo Edo se codificó un complejo código moral que pudiera darle una nueva razón de ser. El confuciano Yamaga Sokō escribió a mediados del siglo XVII "El *samurai* come alimentos sin producirlos, usa utensilios sin hacerlos y tiene ganancias sin comprar o vender absolutamente nada." (Hillsborough 32) Es decir, vivía del granjero, del artesano y del comerciante mientras él se justificaba meramente como un ser moralizador para el resto, por ejemplo, mostrando su lealtad y servicio a su señor al profundizar su fidelidad, defender su posición y siempre buscar servirle por encima de todo. Yamaga Sokō prácticamente sugiera que la tarea del *samurai* se volvió salvaguardar la moral del Japón que vio alguna vez su ascenso y que según los imperialistas de Choshū, Satsuma y Tosa, el *bakufu* ponía en riesgo con la apertura del Japón. Es a partir de esta combinación que comienza a forjarse un fuerte ultra nacionalismo encubierto en muchos como "lealtad imperial," especialmente en Mito, donde se originó el famoso movimiento de reverencia imperial y expulsión a los bárbaros, *sonnō joi*. Mucho tiempo pasó para que los *samurai,* guerreros de espíritu que se volvieron administradores, estudiosos y moralizadores, pudieran redescubrir su propósito, especialmente aquellos vilipendiados de clase baja.

No obstante, este nuevo propósito se encontró rápidamente con un problema, y es que en la aspiración de convertir el espíritu *samurai* en el espíritu de la nación que pudiera sobrevivir a la modernidad, se cayó en la cuenta de que este guerrero atendía un espíritu cuyos ideales no estaban completamente definidos y que más bien atendían a la influencia del espíritu histórico de su tiempo. Tanto para Takechi Hanpeita como para Sakamoto Ryoma y Katsu Kaishu, las expectativas sobre este espíritu eran tan parecidas como contradictorias. Takechi y Sakamoto habían sido grandes amigos, pero así como Sakamoto Ryoma decidió dejar a los leales imperialistas de Tosa para unirse a las filas terrenales de Katsu Kaishu, Takechi llevo su idea de espíritu a un estatus más bien celestial con el que incluso justificaban sus asesinatos al grito de *tenchū* o castigo divino durante los últimos años del *bakufu.* Lo cual no es poca cosa si pensamos que incluso el budismo llegó a ser despreciado por tratarse de una religión extranjera ante lo que siempre ha sido la historia misma del Japón, el sintoísmo.

Takechi Hanpeita aspiraba a la grandeza como fundador de un partido revolucionario en Tosa que nació en 1861 fuera de la ley con la única comitiva de aspirar, no sólo a unificar a los *samurai* de su clan bajo la lealtad al Emperador, sino también de volver a crear en estos hombres una razón de ser lo suficientemente digna para un *bushi*. Estudioso del *Kokugaku,* aprendizaje nacional que afirmaba la superioridad de la cultura Japonesa sobre la China, Takechi veía en el Emperador la piedra angular del gobierno que Japón necesitaba para transitar a la modernidad sin perder su pureza, y aunque el Emperador reinstauraría su legitimidad en el gobierno 7 años después de la creación del partido imperialista de Tosa, Takechi no viviría para comprobar si dicha pureza que ansiaba y que terminó por llevarlo a la muerte, se conservaría tal como él la deseaba. El 21 de septiembre de 1863 Takechi Hanpeita fue arrestado a órdenes del daimio retirado Yamauchi Yōdō quien además se encargó de comenzar la destrucción del partido imperialista, no sólo porque sentía desprecio por todos los *samurai* de bajo rango, y estos eran en su mayoría los que seguían a Takechi, sino porque según él las políticas, razones y formas de operar de dicho partido eran tan ciegas y radicales que las consideraba una amenaza para el Japón.

"El corazón de un *samurai* debe ser sólido como una roca" escribió Takechi Hanpeita a su esposa, "nacer humano y no tener sentido del *giri*[6] y gratitud significa ser menos que una bestia. Vivir egoístamente por riqueza y lujos es una desgracia al cielo y la tierra." Este era el pensamiento de un hombre como Takechi y muchos otros *samurai* en Tosa que a pesar de repudiar las acciones de Lord Yōdo no hicieron nada para detenerlo. Ese fuerte sentido de lealtad, de moralidad estética y ética del *giri* hizo que los *samurai* imperialistas de Tosa sucumbieran en la inacción. Casi 2 años después de su arresto, Takechi Hanpeita fue condenado a cometer *seppuku,* tendría el honor de poder morir como siempre deseó, como un *samurai,* "dar la vida por la patria o por el señor es el verdadero *bushido."* y él aparentemente la estaba dando por ambos. Era sabido que cualquier *samurai* de Tosa conocía a la perfección la técnica del seppuku y así, el líder de los imperialistas se mostró valiente y estoico ante los 3 cortes que se hizo en el vientre y las 6 puñaladas que sus dos *kaishaku* le hicieron en el corazón. Con la muerte de Takechi Hanpeita no sólo se detonó el destino de los imperialistas de Tosa a los que se les relevó de sus puestos y obligó a volver a Kyoto, sino que también queda la idea del *bushido* como un espíritu *samurai* que en el camino hacia la modernidad del país, permanece flotando y rondando como un cuento de fantasmas. Y es que, de una forma u otra, ¿no encontró Takechi Hanpeita en la muerte la más poderosa forma de acción frente a la inacción que significa, en los tiempos modernos comúnmente asociados al *hamletismo*[7], estar siempre listo?

Sobre Katsu Kaishu

Cuando Sakamoto Ryoma decidió dejar Tosa muchos fueron los *samurai* que se sintieron traicionados, pero esto se debió en parte por la inacción de Takechi Hanpeita y en parte porque Ryoma tenía la mente puesta más allá de su clan. Al menos así lo describe el líder de Tosa en un poema donde se refiere a él como un hombre magnífico que nunca dejará mal parado el nombre del dragón, es decir, Tosa ya era un lugar muy pequeño para un hombre de la magnitud de Ryoma que para el momento en el que Takechi fue arrestado ya estaba trabajando con el responsable de desarrollar lo que al poco tiempo se volvería la afamada marina japonesa, Katsu Kaishu.

En Octubre de 1862 se dice que originalmente Sakamoto Ryoma visitó a Katsu Kaishu con el afán de matarlo pero la realidad es que sólo discutieron enérgicamente sobre la importancia de abrir el país y, a partir de importar tecnología de los países occidentales, desarrollarla; "no importa cuánto se discuta sobre mantener a los bárbaros afuera" decía Katsu, "no tenemos los medios para eso." Katsu Kaishu invitó a Sakamoto, un *samurai* imperialista de clase baja, a estudiar las ciencias navales para poder desarrollar una marina que fuera lo suficientemente poderosa como para proteger al Japón de cualquier amenaza extranjera en el futuro. De pronto, el hombre que hace no mucho había querido echar al *bakufu* y matar tantos bárbaros como pudiera, se despidió de sus pares en Kōchi diciendo "Vamos a trabajar conmigo bajo la tutela de uno de los hombres más grandes de Japón. Vamos a desarrollar una armada." Sakamoto Ryoma en verdad creía en las ideas del líder más importante que tuvo el gobierno Tokugawa durante los últimos años de su mandato. Katsu Kaishu aprendió sobre barcos entre los holandeses de Nagasaki, después de la llegada del Comodoro Perry, Katsu vio la oportunidad de abrirse camino desde los recovecos de una familia de clase baja hasta las filas de la élite de Edo. Él creía que el *bakufu* debía olvidarse de la vieja tradición de las clases e ir en busca de hombres talentosos. Pensaba que era tiempo de

6 Sentido de justicia e integridad para la teoría del *bushido.*

7 Término acuñado por R.A. Foakes con el que compara las sociedades modernas, en concreto de finales del siglo XIX y principios del XX, con el personaje de William Shakespeare, Hamlet.

tratar con otros países y garantizar con ello la posibilidad de fortalecer y modernizar su marina, "a menos que entendemos a nuestros adversarios, jamás podremos derrotarlos."

Tal fue la convicción que tuvo con esta idea que la llevó no sólo a las tecnologías navales, sino más allá; en un viaje que tuvo a los Estados Unidos vio que los ricos y los pobres tenían los mismos derechos ante la Constitución y la democracia, algo que en Japón parecía aún lejano ante la estricta división de clases sociales y jerarquías, pero Katsu Kaishu quería lo mismo para su país. No obstante lo moderno que parecían las ideas de Katsu Kaishu, él era un espadachín de gran tradición *samurai* y como tal conocía a la perfección la teoría y práctica del zen y la espada a la perfección, por lo tanto, era un *samurai* respetado en todo el Japón, tanto entre la estructura del *bakufu* como entre los rebeldes. Una anécdota que deja ver esto perfectamente es la que describe su llegada a Hiroshima para negociar en secreto la paz con Saigo Takamori tras una serie de humillantes derrotas que las fuerzas del shogun recibieron a rifles y espadas de los revolucionarios hombres de Chōshū. Vestido como un *samurai* pobre y sin ningún guardaespaldas con él, Katsu Kaishu viajó sabiendo que por tratarse de un emisario de los Tokugawa podía ser asesinado por cualquiera. Al llegar, una patrulla de hombres de Chōshū armados con riles lo detuvo "Identifíquese" le dijeron. Katsu Kaishu sabía que si trataba de ocultar su acento pensarían que se trataba de un espía y sería asesinado, pero pensaba que si revelaba quien era verdaderamente sería asesinado de igual manera, así que guardando toda compostura dijo "Soy Katsu Kaishu de Edo." Entonces, el hombre que sostenía el rifle frente a él gritó asombrado "¡Katsu Kaishu!" e inmediatamente después soltó una risotada burlona y siguió con sarcasmo "Quiere decir, ¿Katsu Kaishu?" Es posible que todos en Japón conocieran su nombre y supieran a la perfección quién era, "Claro, podemos ver por sus ropas elaboradísimas y todos los escoltas que vienen con usted que no se trata de nadie más que del Comisionado de Marina de los Tokugawa." Sin embargo, con la misma tranquilidad que al principio, Katsu Kaishu dijo "Si vas a disparar por favor hazlo con cuidado y termina lo más rápido posible porque suficientemente vergonzoso es tener que morir por una herida de bala cuando la única forma honorable de hacerlo para un *samurai* sería a través de la espada. Pero morir lentamente de esa manera sería mucho para digerir." Es posible que se haya debido a su comportamiento, pero aparentemente la razón por la que el líder de la patrulla de rebeldes no lo mató, fue por su determinación a morir. "¡Eres Katsu-sensei!" dijo antes de arrodillarse frente a él y reverenciarlo con su cabeza puesta en el suelo. (Hillsborough, 138-41)

Para 1867, Tokugawa Yoshinobu se había declarado vasallo del Emperador y abdicado en favor de la restauración imperial, pero no era así de "fácil" evitar que la sangre salpicara la capital. Así como los poderosos clanes Aizu y Kuwana, vasallos férreos de los Tokugawa, estaba dispuestos a defender su legítimo mandato, lo estaban también los *samurai* de Chōshū y Satsuma, junto a las tropas imperiales, a terminar de una vez por todas con los Tokugawa. Para Marzo de 1868, como vice comandante de la armada, Katsu Kaishu se había vuelto el hombre más poderoso en Edo, y aunque estaba dispuesto a quemar el castillo de la capital antes que dejarlo en manos del enemigo, no deseaba por ningún motivo una guerra civil. Así, se puso en contacto a través de una carta con el hombre más importante entre los rebeldes, Saigo Takamori. En la carta decía que el viejo y el nuevo gobierno debían trabajar juntos por un objetivo común: Japón. De lo contrario, una guerra entre ambos dejaría el camino abierto para un fácil sometimiento de las potencias extranjeras. Con la condición de que el castillo de Edo debía ser entregado, se dio la histórica reunión entre Katsu Kaishu y Saigo Takamori, tan sólo 5 meses después de la abdicación de Yoshinobu y 1 día antes del ataque programado por las fuerzas imperiales. 4 años después de la muerte de Noriaki, daimio de Satsuma, Saigo Takamori estuvo a punto de cometer *seppuku* para seguir a su señor en la muerte, pero contrario a ello, fue convencido para convertirse en el hombre más poderoso de Satsuma y al poco tiempo, comandante de

las fuerzas imperiales. Es por eso que Saigo sabía admirar la lealtad que mantenía Katsu Kaishu hacia su señor Tokugawa Yoshinobu. Ambos se impresionaron mutuamente y quizá esta fue la razón principal para que Saigo Takamori acogiera la visión que el comandante de las fuerzas del *bakufu* tenía presente sobre lo que debía ser la futura estructura del país. "Aunque primero había pensado en matarlo, pronto lo reverencié" Saigo estaba convencido de llevar las condiciones de paz de vuelta a Satsuma tras conversar por largo tiempo con Katsu "Usted habla como el Sr. Sakamoto" quien 2 años atrás había convencido a Satsuma y Chōshū, férreos enemigos, a trabajar juntos en contra del *bakufu* Tokugawa, "Claro" respondió Katsu Kaishu, "Yo le enseñé todo lo que sabe." Al salir del castillo, todos los hombres de Satsuma apuntaron a Katsu Kaishu, pero cuando vieron a Saigo salir detrás de él supieron que todo había ido bien, sin embargo, tal como era la personalidad de Katsu dijo frente a los hombres de Satsuma, "Echen un buen vistazo, dependiendo lo que se decida en los siguientes días, posiblemente tengan que dispararme."

A pesar de ser un hombre con una visión del futuro muy distinta a la de todos aquellos que se consideraban a sí mismo *samurai* de grandes propósitos, Katsu Kaishu también tenía una idea determinada sobre lo que era el *bushido* y su ética. "El *samurai* antiguamente" decía, "no teorizaba acerca de las cosas insignificantes sobre las que hoy teorizan muchos de ellos. Más bien, si algo amenazaba a su clan estaban listos para sacrificar su vida, ya que en sus mentes vivía la idea de morir si su señor era insultado. Por lo tanto, nada se cruzaría en su mente si tenían que descubrirse el vientre y eviscerarse con un corte limpio. Se requiere coraje moral y perseverancia y perseverancia para servir a la nación, pero si un hombre es moralmente débil ante lo que significa el *giri*, sería imposible para él tener el coraje y perseverancia necesaria." Las ideas sobre el espíritu del *samurai* que debía persistir en el Japón moderno no parecían distanciarse mucho de las de sus enemigos, como en su momento fue Takechi Hanpeita, excepto quizá por un particular detalle que esta historia muerta muy bien. Algunos años antes de la histórica reunión que ocurrió entre Katsu y Saigo, Kaishu se encontraba caminando por las calles de Kyoto junto a Okada Izo, un *samurai* de Tosa conocido por ser un notable asesino. De pronto, entre lo estrecho de la oscuridad, una voz se apareció con el grito de "Tenchū" al mismo tiempo que el destello en la punta de un sable iluminó la cara de ambos. En sólo un instante, Okada Izo cortó al atacante y limpió la sangre de su espada sin mayor esfuerzo. Ambos siguieron caminando, pero Katsu Kaishu, como el espadachín reconocido que era, se dirigió a Okada. "Dependiendo de las circunstancias, un hombre verdaderamente valiente dejaría que lo cortaran antes de cortar a alguien más." Este era el pensamiento del hombre que, a pesar de la renuncia de su señor al poder en la gran sala del castillo Nijo en Kyoto, le fue siempre leal y pensó, más allá del sentido moral que lo ataba a su deber, en lo que significaba el futuro del Japón según la ética que él deseaba preservar. Este era el pensamiento del hombre que supo reinterpretar el *bushido* y entender lo que significaba vivir según el espíritu de la época, el pensamiento de alguien que supo preservar, como si se tratara de un cuento en la conciencia colectiva de una sociedad que se transformaba hacia la modernidad, aquello que durante el periodo Meiji sirvió como la base del expansionismo japonés, no sólo territorialmente, sino también como identidad de toda una cultura popular. Pero sobre todo, este era el pensamiento del hombre que instruyó al que muchos consideran no sólo un auténtico genio, sino un héroe: Sakamoto Ryoma.

Sobre Sakamoto Ryoma

Sakamoto Ryoma y Takechi Hanpeita eran grandes amigos, ambos venían del mismo lugar y del mismo clan, Tosa. Ambos eran *samurai* de bajo rango aunque expertos espadachines y líderes de los imperialistas que aspiraban a volverse hombres de grandes propósitos

en Kochi y en todo el Japón. La casa de Takechi era el resguardo de todos estos hombres que planeaban la forma de organizar una revolución que los llevara a consagrarse como *samurai* y con ello, como el auténtico espíritu del Japón. Para Takechi Hanpeita, Sakamoto Ryoma era justamente eso a lo que los hombres de su partido aspiraban. Una tarde cuando ambos estaban bebiendo en la casa de Takechi, Ryoma se levantó al baño, pero en lugar de dirigirse a la letrina, como ya era costumbre en él, orinó directamente en el jardín. Cuando Sakamoto se fue de la casa, la esposa de Takechi, molesta con el olor que permanecía flotando en el jardín, dijo "Podría dejar de hacerlo e ir al baño" pero Takechi reaccionó enérgicamente "Un hombre como Sakamoto Ryoma es uno de grandes propósitos y proporciones para este país, creo que lo mínimo que puedes hacer es aceptar eso."

Bien abre Hillsborough su pasaje sobre Sakamoto Ryoma citando el concepto que Nietzsche se había creado sobre la genialidad, "una persona que resiste su era y la detiene para pedirle cuentas, causando con ello una influencia determinante." (Hillsborough 488) Bueno, pues Sakamoto Ryoma tenía definitivamente esas características que Nietzsche propuso alguna vez para el concepto de genialidad. Aunque posiblemente un perfil distinto del que el filósofo alemán tenía en mente, Sakamoto se convirtió en un personaje que verdaderamente conmocionó su tiempo. Hay muchas historias que giran en torno a la figura de Ryoma, pero dentro del qué se quiere y que se quiere, fueron 3 los eventos principales que colocaron a Ryoma como la figura *samurai* más determinante para que el *bakufu* se volviera insostenible. Cuando era sólo un niño, Sakamoto Ryoma alguna vez prometió a su padre cortar la cabeza de muchos extranjeros, una promesa que defendían los imperialistas y por la cual el shogunato había perdido toda credibilidad frente a los ojos de los rebeldes. Al tiempo, Sakamoto Ryoma no sólo dejo el partido imperialista de Takechi Hanpeita y se alejó de Kochi para volverse discípulo del hombre más importante dentro del *bakufu,* sino que al tiempo de esto, fundó la primera compañía japonesa de comercio marítimo que inició sus operaciones con el magnánimo objetivo de distribuir armas provenientes de occidente a los clanes de Chōshū y Satsuma, enemigos magnánimos a quienes el 21 de Enero de 1866, de forma totalmente impensable y tras un año de negociaciones, logró unir en una alianza para fortalecer a los llamados imperialistas en contra del *bakufu.* Esto desembocaría en la 3era y más importante, una vez puestas las condiciones para devolver el mando al Emperador y la planificación de cómo restaurarlo pacíficamente, ideó la manera en la que el nuevo gobierno debía organizarse, gobierno en el que por cierto, Sakamoto Ryoma no se incluyó. Su plan era sencillo, consistía en una llamada a la democracia una vez reinstaurado el Emperador, en donde se establecerían 2 grupos legislativos formados por daimios, nobles de la corte y representantes de la gente del Japón. Sakamoto creía que cualquier medida o decisión gubernamental que se tomara debía tener una base sólida en la opinión pública. Así, irónicamente, el mismo daimio, Yamauchi Yōdō que años antes había condenado a comer *seppuku* a Takechi Hanpeita, amigo cercano de Sakamoto Ryoma, en Octubre de 1867 llevó el documento que Sakamto redactó con todas las estipulaciones administrativas del nuevo orden que deseaba.

Siendo influenciado por 4 de los hombres más progresistas del *bakufu*, Yokoi Shōnan, Ōkubo Ichiō, Matsudaira Shungaku y especialmente Katsu Kaishu, Sakamoto Ryoma nunca olvidó la convicción que lo unió a los imperialistas en algún momento: el *bakufu* debía ser abolido si Japón quería sobrevivir a la modernidad. Pero a diferencia de ellos y los ahora aliados Chōshū y Satsuma, que deseaban destruir al *bakufu* hasta hacerlo desaparecer, Sakamoto, así como Katsu Kaishu, pensaba que eso sólo volvería a Japón inestable y totalmente vulnerable a una invasión extranjera. Los motivos por los cuales el *bakufu* lo quería muerto fueron esos mismos que lo volvieron un personaje icónico para la historia, y sin duda habría que sumar la audacia que tuvo de llevar armas y municiones a Ōsaka desde Nagasaki a bordo del *Iroha Maru* en el que colisionó con un barco del clan Kii, perteneciente a la casa Tokugawa, quien

tuvo que compensarlo y aceptar numerosas condiciones del sagaz Sakamoto. Pero en especial, habría que sumar su rol en la abdicación del último *shogun,* Yoshinobu, declarándose un vasallo más del Emperador.

Un primer intento fallido sucedió en el Teradaya inn, en Fushimi, al sur de Kyoto, de donde salió con vida gracias al revólver Smith and Wesson que atinadamente le regaló Takasugi Shinsaku que le presumiera a Higaki Seiji poco tiempo antes de ser emboscado por las fuerzas del *bakufu* entre las que se sumaban los afamados *samurai* del Shinsengumi. El misterio sobre el asesinato de Sakamoto Ryoma 2 años después del atentado en Teradaya, aún permanece como tal, según Imai Nobuo, quien se proclamara como legítimo asesino, 6 fueron los hombres que buscaron a Sakamoto y Nakaoka Shintarō en el Ōmiya inn por ahí de finales de 1867. Imai Nobuo y Watanabe Kichitaro junto con el resto de miembros del grupo conocido como Mimawarigumi[8], esperaron a que Sakamoto volviera al Ōmiya donde se había estado hospedando desde hace algún tiempo atrás y cuyo dueño incluso había adaptado su habitación para permitirle escapar en caso de que fuera necesario hacia los precintos del templo Seiganji. Según el calendario gregoriano, el 10 de Diciembre, cuando Sakamoto disfrutaba de su cumpleaños 33, tanto él como Nakaoka se movieron a otra habitación y se despreocuparon de sus espadas y cualquier otra arma. Con la seguridad de que Sakamoto había vuelto al Ōmiya inn y que dos de los hombres que lo acompañaban habían salido a hacer la compra y vuelto, las fuerzas del Mimawarigumi tomaron acción entre las 7:30pm y las 9pm. Cuando se presentaron en la puerta, fue el hijo del dueño del Ōmiya Inn quien los recibió y éste, tras dirigirse a informar a Sakamoto sobre las visitas, confirmó a los asesinos la presencia del espadachín que buscaban matar. Sin saber con exactitud quiénes, fueron 4 los hombres que subieron las escaleras en busca de Sakamoyo y Nakaoka. Tras matar al muchacho que servía a Sakamoto en las escaleras, se encontraron de frente a él pero como no sabían verdaderamente cómo lucía físicamente, se limitaron a decirle al hombre que estaba sentado más cerca de la entrada “Sakamoto-san, ha pasado mucho tiempo.” Viendo su reacción, uno de los hombres del Mimawarigumi lo cortó enseguida y luego lo apuñaló antes de colapsar. Otro de los hombres cortó a Nakaoka en la parte de atrás de la cabeza mientras Ryoma caía abatido con un corte en la frente tal, que su asesino pensó que con eso era más que suficiente. Ninguno de los dos pudo tomar su espada ante el embate feroz y rapaz que los tomó por sorpresa y los dejó tendidos en el tatami con severos cortes en el cuerpo. Cuando los hombres del Mimawarigumi se fueron, Sakamoto recuperó conciencia y al tomar su espada se puso de pie para pedir por un doctor y revisar a su amigo cuya mano que sostenía una espada corta, colgaba casi separada de su brazo. Sin embargo, todo lo que Sakamoto Ryoma pudo decir antes de colapsar y desplomarse en el suelo son probablemente una de las palabras más famosas en la historia de los *samurai* y del Japón moderno, “Mis sesos se están saliendo, esto es todo.” Al final es Nakaoka Shintaro quien agonizante por unos días antes de morir, relata todo cuanto puede recordar sobre el asesinato del *samurai* más popular del Japón moderno, Sakamoto Ryoma,

Reflexiones sobre Cuentos de la era Meiji y algunos caballos desbocados

La intención de estos tres hombres parece muy clara, la de proyectar en el Japón moderno lo mejor de ese espíritu del Japón histórico y tradicional que alguna vez vio florecer entre las cortes de Murasaki, los templos de la montaña y las hojas de las espadas, la identidad

8 Fuerza de seguridad del *bakufu Tokugawa durante los últimos años de su mandato. Consistía esencialmente en samurai cuyas familias había servido a los Tokugawa por generaciones.*

nacional como el cerezo que poco a poco se desdobla entre las ramas. Ese espíritu que fuera lo suficientemente fuerte como para retener lo mejor del Japón antaño y blindarlo ante lo fugaz, poderosa y transitoria que aparece la modernidad, y es que, aunque los *samurai* del *bakumatsu* estaban dispuestos a reencontrar la fugacidad de la vida que sus antepasados conocieron, la modernidad no ofrecía la gloria y el honor que sí tenía el sable medieval. Sin embargo, mientras el *bushido* se apareció sólido y consolidado rumbo al final del gobierno Tokugawa, la realidad es que nació como la teoría de una época particular que añoraba un tiempo remoto en el que todo guerrero parecía tener definida su razón de ser como *samurai*, y así mismo, a pesar de haber sido contemporáneos, Takechi Hanpeita, Katsu Kaishu y Sakamoto Ryoma representaban a un *bushi* de épocas muy distintas y realidades distantes. Todos ellos representan lo mejor y lo peor de espíritus resueltos hacia una ética tan diferente que, llegada la modernidad, cada uno se volvió más bien el fantasma de un cuento popular que conforme es relatado se distorsiona, compone y descompone según el tiempo y la persona que lo cuenta. Es entonces que se cuentan historias sobre *samurai* que comprendieron lo significante que fue la transición del arco exorcizante en los pasajes del Genji Monogatari a la espada, más bien espiritual, de Kamakura como único vínculo de vida y muerte. Se cuentan también historias sobre *samurai* que contrarios a elegir siempre morir, decidieron preservarse en la política ante el jerárquico desvanecimiento que vivió la élite guerrera una vez consumada la restauración del poder imperial. E incluso, se cuentan historias acerca de guerreros *samurai* que no tuvieron miedo para desprenderse de su espada y atender el espíritu de la época. Bajo el mismo nombre de *samurai* o *bushi,* muchos serán los nombres de héroes que rondaran en la conciencia colectiva del Japón y el mismo número será de aquellos cuya sombra jamás dará textura a la historia del país, pero como personajes que se leen a sí mismos en las hazañas históricas de poemas y novelas aparecidas desde aquel *Genji Monogatari* durante Heian, pasando por el periodo Meiji como el inicio de la literatura moderna del Japón, hasta hoy en día, los *samurai* continuarán transformándose y confirmándose a sí mismos y a otros como el auténtico espíritu de la tradición, pero ¿qué clase de espíritu había que preservar? Bueno, estos tres *bushi* tenían caminos distintos, es verdad, pero así como Takechi Hanpeita se vio consumido por la inacción de las apariencias que consumaron su muerte voluntaria, fue esta misma pasividad la que influenció a todos aquellos que moldearon el Japón pre-moderno en la decisiva batalla de Sekigahara, fue esta misma pasividad la que lo influenció a él y a todo esos que adoptaron la idea de reverenciar al Emperador y expulsar a los bárbaros, el *sonnō jōi*[9]*,* como el fundamento de la grandeza ética que justificó el expansionismo japonés durante el periodo Meiji, al finalizar el siglo XIX y a hasta los últimos días de la Segunda Guerra Mundial. Katsu Kaishu y Sakamoto Ryoma, por otro lado, se convirtieron en esa clase de *samurai* que entendió la fugacidad moderna con la simpleza de que para comprender dicha idea hay que aceptar el hecho de que nada perdura para siempre, todo cambia, incluso la ética. La espada, aunque siempre mostró ser la vía más eficaz de preservarse en las páginas de la historia, dejó de ser la única, pues para estos *bushi* que aceptaron la modernidad, se fabricaron de pronto herramientas que como los arcos en Heian y Kamakura, pretendían alejar cualquier espectro que recordara el agonizante dolor de morir voluntariamente. Armas de fuego, marina, comercio, legislación y todo tipo de artilugio que más allá de acercarlos a la muerte, los acercara a la gloria de unificación que conocieran los héroes de antaño como Oda Nobunaga, Toyotomi Hideyoshi o el mismo Tokugawa Ieyasu. La tradición y el espíritu que todos estos *samurai* concebían, tan contradictorias entre sí, se volvió un espejo en el que pueden reflejarse un sinfín de figuras y aun, ser la misma. Bien podríamos pensarlo como un campo abierto en donde llegado el

9 Eslogan compartido por las fuerzas rebeldes de Mito, Chōshū y Satsuma, que cobró fuerza alrededor de 1858 cuando se planeó el asesinato de Ii Naosuke, regente del *bakufu,* y el consecuente levantamiento en Kyoto.

tiempo de mirar los cerezos florecer nuevamente, las numerosas mujeres y hombres que, en todas sus formas, han contado cómo brotan rosáceos los cerezos a lo largo de cientos de años, entre un aura de cien perfumes distintos, se han convertido en esas mismas flores que abarcan todos los principios de abrirse al calor y desdoblarse mustias después. Es decir, todo cuánto representa el espíritu del *samurai* está contenido como cuentos de Meiji y otras Eras, incluida esta y las que vendrán. Tan contradictorio y distinto, todo cuánto representa el espíritu del *samurai* florecerá una y otra vez con el único propósito de sí mismo, esto significa que sobre su aroma resplandeciente perfuman símbolos e ideas como imágenes tan esperanzadoras y desgarradoras como el que ve en ellas el honor de morir o el peso de vivir.

Bibliografía

Barnes, G., Butler, L., Friday, K., Gainty, D., Goble, A., Segal, E.,Tonomura, H. (2012). *Japan emerging: Premodern history to 1850.* Colorado: Westview Press.

Foakes R.A. (1993) *Hamlet versus Lear*. London: Cambridge University Press.

Friday, K. (2004). *Samurai, warfare & the state in early medieval Japan.* Nueva York: Taylor & Francis Group

Hillsborough R. (2017) *Samurai Assassins: Dark murder and the Meiji restoration 1853-1868.* North Carolina: McFarland & Company, Inc.

Hillsborough R. (2015) *Samurai Tales: Courage, fidelity, and revenge in the final years of the shogun.* Vermont: Tuttle.

Keene D., Theodore de Bary Wm., Tanabe G., Varley P. (2001) *Sources of japanese tradition. Volumen one: From the earliest times to 1600*. West Sussex: Columbia University Press.

Krauze E. (2003) *Conversación con Dondal Keene: De c*ómo se abrió Japón. Ciudad de México: Letras Libres.

Mishima Yukio (1980) *Sun and steel*. New York: Kodansha.

Pinguet, M. (2016). *La muerte voluntaria en Japón*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora. (Trabajo original publicado 1984)

Rubio, C. (2011). *Maestros de la literatura japonesa - 4*. Gijón, España: Satori Ediciones.

Antonio Míguez Santa Cruz
Universidad de Córdoba

Una semblanza de Lafcadio Hearn

Resumen

El grecoirlandés Lafcadio Hearn, naturalizado japonés como Koizumi Yakumo, es probablemente uno de los grandes desconocidos de la literatura japonesa. Cuando Japón abrió sus puertas al mundo a partir de 1868 multitud de intelectuales escribieron sobre el país exportando su idiosincrasia. En este sentido, Hearn se ocupó de tal vez uno de los rasgos más característicos de las islas del sol naciente: su inclinación hacia lo sobrenatural. A lo largo de este texto intentaremos poner de relieve la vida de este escritor extraordinario, haciendo un repaso por su difícil pero apasionante periplo, al tiempo que exploraremos la influencia de su obra.

Palabras clave

Lafcadio Hearn, literatura, sobrenaturalidad, Meiji, universalización.

Abstract

The Greek-Irish Lafcadio Hearn, naturalized Japanese as Koizumi Yakumo, is probably one of the great unknown in Japanese literature. When Japan opened its doors to the world after 1868, many intellectuals wrote about the country, exporting its idiosyncrasies. In this sense, Hearn dealt with perhaps one of the most characteristic features of the islands of the rising sun: his inclination towards the supernatural. Throughout this text we will try to highlight the life of this extraordinary writer, reviewing his difficult but exciting journey, while exploring the influence of his work.

Keywords

Lafcadio Hearn, literature, supernaturality, Meiji, universalization.

Antonio Míguez Santa Cruz
Universidad de Córdoba

Una semblanza de Lafcadio Hearn

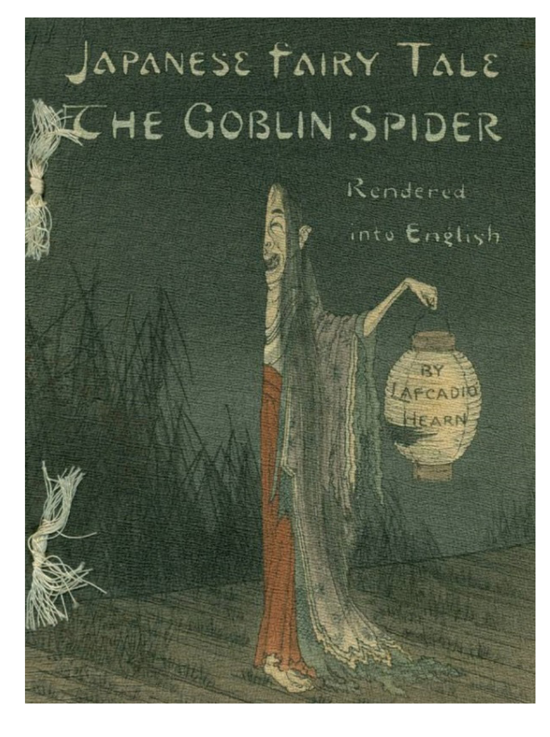


Fig. 1. *Una de las más importantes obras de Hearn sobre el Japón sobrenatural*

Si bien el género *kaidan* solía aplicarse exclusivamente a la narrativa oral, la literatura de terror con poca extensión también se fue denominando mediante ese término con el paso del tiempo. Después de todo, ahí están cuentos de fantasmas impresos en papel tan importantes como *Ugetsu Monogatari* de Ueda Akinari, sin olvidarnos de *Mimikuro*, selección de las historias fantásticas más relevantes escuchadas durante la vida profesional del conocido funcionario Negishi Yasumori. Pero sobre todas ellas destaca la obra del personaje que damos a conocer hoy, Lafcadio Hearn, principal culpable de que en Occidente se publicasen recopilaciones tan destacadas como *Japanese Fairy Tales*, *In Ghostly Japan*, o *Kwaidan: Stories and Studies of the Strange Things*.

Hearn nació en Lefkada, una de las islas jónicas griegas, el 27 de junio de 1850. Fue hijo del *Cirujano-Mayor* irlandés Charles Bush Hearn y Rosa Antoniou Kassimatis, ciudadana griega descendiente por vía paternal de una familia de estimable linaje, el clan de los Kytheran. Su padre fue destinado a Lefkada durante la ocupación británica de las islas, donde ejerció de médico y oficial militar. En realidad, nuestro hombre fue bautizado *Patricios Lefcadios Hearn* bajo la doctrina ortodoxa griega, pero con el tiempo lo acabaron llamando "Patrick Lefcadio Kassimati Charles Hearn", esencialmente por haberse criado en un contexto anglosajón.

La familia paterna de Hearn nunca aprobó el matrimonio con aquella mujer mediterránea, puesto que les preocupaba que aquella relación pudiera lastrar las perspectivas profesionales del primogénito de la familia. En 1852 envió a su hijo y su esposa a vivir con su familia a Dublín, momento en que la madre protestante de Charles Hearn, Elizabeth Holmes Hearn, encajó de mala manera el catolicismo ortodoxo y la falta de sofisticación de su

nuera. Por su parte, a Rosa le resultó difícil adaptarse tanto a una cultura extranjera como al protestantismo de la familia de su esposo. Sin embargo, quiso la diosa casualidad que Sarah Holmes Brenane, hermana de Elizabeth, quien en una crisis personal se convirtió al catolicismo, forjara una relación de relativa amistad con Rosa Hearn.

El problema fue que Rosa sufría continuos ataques de nostalgia pese a los esfuerzos de Sarah Brenane. Cuando su marido regresó a Irlanda con licencia médica en 1853, quedó claro que la pareja se había distanciado. Charles Hearn fue asignado a la Península de Crimea, dejando nuevamente a su mujer embarazada y a su hijo en Irlanda. Cuando regresó en 1856, gravemente herido y traumatizado, Rosa ya estaba en su isla natal de Cerigo en Grecia, donde dio a luz a su tercer hijo, Daniel James Hearn. Fue en este entonces cuando el joven Lafcadio pasó a estar plenamente bajo el cuidado de Sarah Brenane.

A Charles Hearn se le concedió la anulación del matrimonio con Rosa, puesto que hizo notar la ausencia de su propia firma en la documentación necesaria para la convalidación del matrimonio en Inglaterra. Después de haber sido informada de la anulación, Rosa se casó casi de inmediato con Giovanni Cavallini, un ciudadano griego de ascendencia italiana que más tarde sería nombrado por el imperio británico gobernador de Cerigotto. Cavallini exigió como condición *sine qua non* para el enlace que Rosa renunciara a la custodia tanto de Lafcadio como de James. Como resultado, James fue enviado junto a su padre a Dublín, al tiempo que Lafcadio permaneció al cuidado de Sarah Brenane, en un contexto colmado de pleitos entre sus padres a raíz de las difíciles circunstancias. Ni Lafcadio ni James volvieron a ver a su madre, que tuvo cuatro hijos con su segundo marido. Los últimos días de Rosa estuvieron en sintonía con el resto de su tumultuosa y frustrante vida, pues murió sola en el *Asilo Mental Nacional de Corfú*, allá por 1882. Charles Hearn se casaría con su novia de la infancia, Alicia Goslin, en Julio de 1857, llegando a tener tres hijas antes de su muerte en 1861. Desgraciadamente, Lafcadio tampoco volvería a ver a su padre, quien murió de malaria en el golfo de Suez en 1866.

Como decíamos, en 1857, con tan solo siete años, y a pesar de que sus padres aún estuvieran vivos, Hearn se convirtió en el pupilo permanente de su tía abuela, Sarah Brenane. Ambos vivieron entre Dublín, el Condado de Waterford en la costa sur de Irlanda, y una casa en Bangor, emplazada en Gales del Norte. Brenane también contrató a un tutor durante el año escolar con el objeto de proporcionarle a Lafcadio una instrucción básica, así como los preceptos básicos del dogma católico. Pese a aborrecer desde el primer momento la catequesis, Hearn tuvo la suerte de imbuirse en los textos clásicos que poblaban la extensa biblioteca de Brenane. He aquí el primer contacto del muchacho con su cultura natal, un conjunto de mitos e historias fantásticas que a la postre resultaron esenciales para explicar la pasión del futuro escritor por lo sobrenatural.

En 1861, la tía de Hearn, consciente de que el joven se alejaba cada vez más de lo que podría considerarse un buen católico, lo inscribió en la *Institution Ecclésiastique*, una escuela católica en Yvetot, Francia. Las experiencias de Hearn en la escuela acabaron de conformar un axioma inamovible durante toda la vida de nuestro escritor: el catolicismo era una religión triste, grísea, y colmada de perversas austeridades que dañan el buen desarrollo en la lógica del niño. No obstante, Hearn fue capaz de extraer algo positivo de su experiencia francesa, ya que el fluido dominio de ese idioma le serviría posteriormente para traducir al inglés las obras de Guy de Maupassant, quien casualmente ingresó como alumno en la misma escuela poco después de la salida de Hearn.

En 1863, el joven se matriculó en el St. Cuthbert's College, un centro a medio camino entre seminario católico y facultad universitaria en lo que hoy sería la Universidad de Durham. En aquel entorno, Hearn conseguiría ser el mejor alumno en Inglés Creativo y Literatura durante tres años consecutivos. Rápidamente, su sempiterno aire taciturno y visible melancolía, junto



Fig. 2. *Retrato de Lafcadio Hearn. Se observa cómo en los retratos nuestro hombre procuraba cerrar los ojos para así disimular el aspecto de su ojo.*

a su evidente superioridad intelectual, generarían las antipatías del resto de sus compañeros. El episodio más crudo en este sentido acaeció a los dieciséis años, mientras estaba en Ushaw, cuando un grupo de estudiantes propinó una brutal paliza a Lafcadio. El muchacho salió tan mal parado del asunto que un ojo se le infectó, quedándose tuerto tras un año de difícil convalecencia. El iris se le decoloraría permanentemente, hecho que le sumó otro complejo a su ya de por sí larga nómina, además de acabar por configurar una personalidad distante y pesimista. De hecho, no era extraño que nuestro literato soliese inclinar su mirada hacia la izquierda mientras conversaba, en sin duda un intento de procurar que su tara fuese lo menos notoria posible. Por si fuera poco Hearn sufrió de miopía severa, circunstancia que le obligaría a llevar una lupa para el trabajo cercano y un telescopio de bolsillo para ver a media distancia.

En 1867 la familia de Sarah Brenane perdió toda su fortuna, por lo que fue imposible sufragar la matrícula de Lafcadio durante el nuevo curso. Tocaba ahora viajar a Londres y vivir con la antigua doncella de Brenane, en quizá uno de los momentos más críticos de nuestro personaje. En efecto, tanto ella como su esposo disponían de poco tiempo y medios para apoyar al chico, que solía vagar por las calles y, en general, vivía una existencia dispersa y sin objetivos.

Hacia 1869, Henry Molyneux ya no pudo ocuparse de Hearn debido a una enfermedad de su esposa. Ante tales circunstancias, el joven de diecinueve años viajó a Cincinnati para localizar a la hermana de Molyneux y obtener su ayuda. Sin embargo, la mujer solo pudo contribuir con cinco dólares y todos los deseos para que aquel desconocido muchacho de al otro lado del mundo tuviera la mejor suerte posible. El mismo Hearn dejaría escrito en sus cartas que: *de aquellos que pudieron prestarme ayuda solo recibí la soledad en medio de una ciudad de Estados Unidos.*

El panorama que siguió fue bastante desalentador, pues no fue extraño que el greco-irlandés se viera obligado a dormir en establos o almacenes a cambio de encargos de baja categoría. Finalmente se hizo amigo del impresor y comunista inglés Henry Watkin, quien lo contrató en su negocio de impresión, lo ayudó a encontrar varios trabajos ocasionales, le prestó libros de su biblioteca -incluidos entre ellos textos de los utopistas Fourier, Dixon y Noyes-, y le otorgó a Hearn un apodo que lo haría reconocible el resto de su vida: *The Raven*, en referencia al poema de Poe. Hearn también frecuentó *la Biblioteca Pública de Cincinnati*, que en ese momento disponía de alrededor de cincuenta mil volúmenes. En la primavera de 1871, una carta de Henry Molyneux le informó sobre la muerte de Sarah Brenane y el nombramiento de Molyneux como heredero exclusivo de todos los bienes del matrimonio. A pesar de que Brenane nombró en vida a Hearn como beneficiario de una anualidad, este no acabó recibiendo nada en absoluto. Nunca más volvió a saber de Molyneux.

Periódico y obra literaria

Por la fuerza misma de su talento como escritor, Hearn consiguió un trabajo como reportero para el *Cincinnati Daily Enquirer* desde 1872 hasta 1875. Escribiendo con libertad creativa en uno de los periódicos más grandes de la ciudad, llegaría a ser famoso por sus escabrosos relatos de asesinatos locales e individuos marginados, llegándosele a criticar cierta tendencia al sensacionalismo. *La Biblioteca de América* seleccionó uno de estos relatos de asesinatos, *Gibbeted*, para su inclusión en una retrospectiva de dos siglos titulada *American True Crime*, publicada en 2008. Más allá de su gusto por adornar sus reportajes, llegando a alcanzar una oralidad rayana la literatura, su periódico lo premiaría triplicándole el sueldo ya en su última etapa.

El 14 de junio de 1874, Hearn, de veintitrés años, se casó con Alethea Foley, una mujer afroamericana, matrimonio que violaba la ley anti-mestizaje de Ohio en ese momento. En agosto de 1875, en respuesta a las quejas del clérigo local sobre sus puntos de vista antirreligiosos y la presión de los políticos locales avergonzados por algunos de sus escritos satíricos, el *Enquirer* lo despidió, alegando como razón primera la naturaleza ilegal de su matrimonio. En respuesta, nuestro escritor pasó a trabajar para la competencia: *The Cincinnati Commercial*. El *Enquirer* quiso volver a contratarlo después de que sus historias empezaran a aparecer en el Comercial —lo cual aumentó el número de ventas— pero Hearn, indignado por el comportamiento de su anterior periódico, se negó. Hearn y Foley se separaron, pero intentaron reconciliarse varias veces antes de divorciarse definitivamente en 1877.

Durante el otoño de aquel año, recién divorciado de Foley e inquieto, Hearn comenzó a descuidar su trabajo periodístico en favor de traducir al inglés obras del autor francés Gautier. También llegaría a desencantarse de su ciudad, escribiéndole a Henry Watkin lo que sigue: *Es hora de que alguien que conoces salga de Cincinatti si lo llaman para trabajar desde el Paris americano*. Con el apoyo de Watkin y del editor comercial de Cincinnati, Murat Halstead, Hearn, en efecto, se mudó a Nueva Orleans, donde su pluma siguió originando textos del más alto nivel.

Allí estuvo durante casi una década, escribiendo primero para el periódico *Daily City* a partir de junio de 1878, y más tarde para el *Times*. Comenzó en DC como editor de noticias, escribiendo ocasionalmente reseñas de libros de Bret Harte y Émile Zola, resúmenes de novelas en revistas nacionales como *Harper's,* y artículos editoriales que hablaban sobre el budismo y textos sánscritos. Como editor, Hearn realizó casi doscientos grabados en madera que recreaban la vida cotidiana de Nueva Orleans, lo que convirtió a DC en el primer periódico del Sur en presentar ilustraciones de calidad, proporcionando un impulso inmediato a la circulación. Desgraciadamente, Hearn dejó de tallar estas xilografías después de unos seis meses, cuando descubrió que el esfuerzo provocaba una tensión demasiado grande para su ojo.

A finales de 1881, Hearn alcanzó una relevante posición editorial en el *New Orleans Times* pasando a traducir artículos de periódicos franceses y españoles. También continuó su trabajo traduciendo a autores franceses al inglés: entre ellos destacan Gérard de Nerval, Anatole France, y sobre todo a Pierre Loti, un autor que influyó en el estilo de Hearn. Milton Bronner, quien editó las cartas de Hearn para Henry Watkin, escribió: *El Hearn de New Orleans fue el padre del Hearn japonés*, opinión que sería respaldada por Norman Forester.

El gran número de escritos sobre Nueva Orleans y sus alrededores, muchos de los cuales no se han recopilado, incluyen temáticas tan diversas como la antropología de la población criolla y la cocina distintiva de la ciudad, la Ópera Francesa o el vudú de Luisiana.

Hearn escribió con entusiasmo sobre Nueva Orleans, pero también hizo notar la ya por entonces palpable decadencia de la ciudad, en una bella figura que rezaba: *Nueva Orleans es una bellísima novia muerta coronada con flores de filigrana.*

Los escritos nacionales de Hearn como *Harper's Weekly* y *Scribner's Magazine*, ayudaron a recrear una Nueva Orleans más semejante al caribe o a Europa que al resto de América del Norte. Hearn también publicó en *Harper's Weekly* el primer artículo escrito conocido sobre la etnia filipina en los Estados Unidos, los hombres de Manila también conocidos como tagalos, uno de cuyos pueblos visitó en Saint Malo, al sureste del lago Borgne en la parroquia de St. Bernard, Louisiana.

Los artículos de Hearn para los periódicos de Nueva Orleans incluyen descripciones impresionistas de lugares y personajes, así como diversas editoriales que denuncian la corrupción política, la delincuencia callejera, la violencia, la intolerancia o los fracasos de los funcionarios responsables de salud pública e higiene. A pesar de que siempre se le ha atribuido a nuestro hombre la «invención» de Nueva Orleans como un emplazamiento exótico y misterioso, es cierto que algunos de sus textos sobre personalidades de vudú como Marie Laveau o el doctor John Montenet, están más influenciados por la fantasía y los mitos que por la realidad misma.

Por fin, el Harper envió a Hearn a las Indias Orientales como corresponsal en 1887. Pasó un par de años en Martinica y, además de sus escritos para la revista, produjo dos libros: *Dos años en las Antillas francesas* y *Youma*.

Japón

En 1890, Hearn se dirigió a Japón como corresponsal de un periódico que sería cancelado rápidamente. Fue allí, sin embargo, donde encontró un verdadero hogar y desde luego su mayor inspiración. A través de la buena voluntad de Basil Hall Chamberlain, Hearn obtendría un puesto de profesor durante el verano de 1890 en la *Escuela Media Común* de la Prefectura de Shimane y en la *Escuela de Matsue*, una ciudad en el oeste, situada en la costa del Mar de Japón. El *Lafcadio Hearn Memorial Museum* y su antigua residencia aún son dos de las atracciones turísticas más populares de Matsue. Durante su estancia de quince meses en aquel lugar Hearn se casó con Koizumi Setsu, procedente de una familia samurái local, con quien tuvo cuatro hijos; así se convertiría en un japonés naturalizado, asumiendo el nombre de Koizumi Yakumo. En 1896, cuando aceptó ser profesor en la universidad de Tokio, Hearn se convertiría al budismo, tras haber nacido en una cultura ortodoxa y haber recibido una educación católica.

A finales de 1891, Hearn obtuvo otro trabajo de profesor en Kumamoto, Kyūshū, en la *Quinta Escuela Secundaria Superior*, donde pasó los siguientes tres años y completó su libro *Glimpses of Unfamiliar Japan* (1894). En octubre de 1894 consiguió un empleo de periodista en el periódico de lengua inglesa *Kobe Chronicle*, y en 1896, de nuevo con la ayuda de Chamberlain, comenzó a enseñar literatura inglesa en la *Universidad Imperial de Tokio*, docencia que mantendría hasta 1903, momento en que pasó a formar parte de la universidad de Waseda.

Hearn, quien conocería el *judo* en Japón a fines del siglo XIX, llegaría a admirar sus conceptos sobremanera en gran medida por albergar un trasfondo radicalmente opuesto a la mentalidad occidental. ¿Qué cerebro más allá de Oriente podría haber concebido *esta extraña enseñanza, donde nadie se opone nunca a nadie por la fuerza, sino solo redirigiendo en favor propio la fuerza del adversario; ¡Seguramente ninguno! La mente occidental parece funcionar en líneas rectas, la oriental, en maravillosas curvas y círculos.*



Fig. 3. *Familia de Lafcadio Hearn en Matsue*

A finales del siglo XIX Japón era todavía un lugar bastante desconocido y exótico para los occidentales. Sin embargo, con la introducción de la estética japonesa, particularmente en la *Exposición Universal de París* de 1900, los estilos japoneses se pusieron de moda en los países occidentales. En consecuencia, Hearn se hizo relativamente conocido en el mundo por sus escritos relativos a Japón. En años posteriores algunos críticos lo acusarían de hiperbolizar las virtudes del país y minimizar sus defectos, pero teniendo en cuenta que ofreció a Occidente algunas de las primeras descripciones de la era preindustrial y Meiji, se considera que su trabajo ha alcanzado un valor histórico.

Coda: en el Japón fantasmal

Sin ningún tipo de duda, Patrick Lafcadio Hearn sería el *gaikokujin* que mejor entendió la sensibilidad japonesa, aunque bien es cierto que hasta llegar a ese momento su vida estuvo colmada de altibajos. A diferencia de la enorme mayoría de infancias amables, la del pequeño Patrick discurrió entre la sombra de la soledad y el peso adoctrinante de un férreo colegio católico de "señoritos". La ya de por sí apocada naturaleza del muchacho se acrecentó, como hemos visto, al quedar tuerto en una trifulca con algunos de sus compañeros. Desgraciadamente la lesión ocular, unida a su poco agraciado aspecto físico, terminaría de sentar las bases para un complejo que ya lo acompañaría durante toda la vida, además de imprimirle una personalidad introvertida y pesarosa.

En tales circunstancias, los universos de la fantasía, la mitología, y la literatura en general, empezaron a copar los intereses del niño quizás a modo de evasión. Pero aun desarrollando ese entusiasmo por las letras tan esencial en su futuro, las circunstancias no mejorarían; el grecoirlandés pronto fue señalado por el profesorado de la institución como "un alumno no ejemplar", sometido constantemente a la inquisitiva vigilancia de un Dios censor y amenazante, profundamente distinto de las ecológicas y reflexivas religiones que andando el tiempo abrazaría al otro lado del mundo. Los continuos castigos que padecía —consistentes en pasar noches enteras enclaustrado en alguna habitación mientras sostenía en cruz un par de libros— despertaron en el jovencito una especial aversión hacia la oscuridad. Tal vez durante estas largas horas de soledad entre la penumbra se abrió la grieta por donde se introdujeron en su imaginación aquellos fantasmas y criaturas que tanto le llegarían a apasionar más adelante.

Su ansia por conocer nuevas culturas le llevaría finalmente a Japón en 1890. El motivo inicial de su viaje fue el de escribir algunos artículos sobre un país que hasta hacía bien poco era prácticamente desconocido en todo el mundo. De cualquier forma, no llegaría a acabar su trabajo debido a su amistad con Basil Hall Chamberlain, profesor de la flamante Universidad de Tokio, y quien le posibilitaría asentarse como docente en la misma capital. Luego llegaría su matrimonio con Setsuko Koizumi, hija de samurái con la que tuvo varios hijos. El hecho de convivir con una mujer profundamente tradicional sería clave para imbuir a Lafcadio en la cultura japonesa, pues no solo sintió la necesidad de convertirse al

budismo y adoptar el nombre de Koizumi Yakumo, sino también la de recopilar algunas de aquellas historias sobrenaturales que su esposa y experiencia personal tanto les hizo admirar.

Su etapa final la pasó alejado de la cátedra universitaria y más concentrado en la familia que durante gran parte de su vida anheló tener. Tristemente, *el país de los dioses*, solaz donde más y mejor fluyó su excelsa literatura, era ya muy distinto a aquella isla inmóvil que tan bien sintonizó con las particularidades de Hearn. Parecía que a cada paso dado por la occidentalización nuestro escritor se hacía más débil, como si aquel mundo en el que nunca pudo arraigar se cerniese nuevamente para atormentarlo en sus últimos días. Y así fue; en Japón los organismos oficiales lo eran ya al estilo europeo, también el ejército, el derecho, la moda, o incluso la política de relaciones internacionales. Ese contexto puso en entredicho toda la red de creencias esotéricas que componen el alma del tradicional *Yamato*, pero ahí dejaría nuestro autor sus textos para evocarlas si alguna vez se requiriesen.

Bibliografía

Cott, Jonathan (1990). Wandering Ghost: The Odyssey of Lafcadio Hearn. New York: Knopf.

Gale, Robert (2002). A Lafcadio Hearn Companion. Greenwood Press.

HEARN, L. *Glimpses of Unfamiliar Japan*. Mifflin&Co. 1895. Boston.

HEARN, L. *En el país de los dioses. Relatos de viaje por el Japón Meiji, 1890-1904*. Satori. 2002. Gijón.

HEARN, L. *Japón un intento de interpretación*. Satori. 2009. Gijón.

HEARN, L. *En el Japón fantasmal.* Satori. 2015. Gijón.

HEARN, L. *En la cueva de los espíritus infantiles y otros cuentos.* Centellas. 2010. Barcelona.

HEARN, L. *Kwaidan: cuentos fantásticos del Japón.* Alianza Editorial. 2007. Madrid.

Nieves Moreno

Doctorando por la Universidad Autónoma de Madrid

El desarrollo urbanístico de Asakusa Eiga-gai: Cine y modernidad en el Japón Meiji

Resumen

En Meiji, Japón se abrió por completo al mundo bajo la presión de las potencias occidentales. El miedo a una posible colonización llevó al país a una carrera por la modernización que permeó en diferentes áreas más allá de las económicas y políticas como la cultura, el desarrollo urbanístico o el ocio. Una nueva sociedad urbana emergió, la cultura de masas se expandió, y la demanda de nuevos entretenimientos reflejo de este proceso como el Cinematógrafo.

El Cinematógrafo será considerado una de las tecnologías importadas que mejor representan esta nueva etapa en su apuesta por la modernidad por su contribución a la formación de espacios públicos y a la democratización del ocio fruto de los nuevos tiempos. El distrito 6 del barrio de Asakusa (Tokio) conocido como *Eiga-ga*i, ciudad del cine, albergó hasta la década de los años 70s del pasado siglo el mayor nº de salas de cine y de ocio de todo Japón desde mediados del s. XIX. En él convergerán las diferentes clases sociales para disfrutar, tanto a través de las imágenes y diferentes tipos de entretenimiento como del diseño arquitectónico de los edificios y los nuevos espacios públicos, de la recién adquirida modernidad.

Abstract

In Meiji period Japan fully opened to the world forced by Western countries. The fear of a colonization took the Japanese Government to a modernization race in order to assimilate Japan with seemingly civilised countries such as European ones or USA. A modern urban society arose, mass culture flourished and so did the demand of a more popular entertainment like the new born Cinematograph.

This paper refers to cinemas as space of modernity and its role played in the formation of a modern society following the trail of the urban development of Asakusa in Tokyo. Asakusa's sixth district known as *Eiga-gai*, cinema-city, was a popular entertainment district since the second half of 19th century. Since then the district was developed as the place where the new urban class enjoyed the pleasures of modernity inside cinema buildings, enjoying modern architecture and public spaces.

Palabras clave

Modernidad, Asakusa, Cinematógrafo, Arquitectura, Meiji.

Keywords

Modernization, Asakusa, Cinematograph, Architecture, Meiji.

Nieves Moreno

Doctorando por la Universidad Autónoma de Madrid

El desarrollo urbanístico de Asakusa Eiga-gai: Cine y modernidad en el Japón Meiji

Introducción

En sus poco más de ciento veinte años, el cine ha ofrecido a un público de masas no sólo los procesos de expansión y contracción de las sociedades, de contextualización de las transformaciones históricas y desarrollos culturales, o representado los diferentes estándares de ocio y diversión del momento, sino que ha ayudado a ilustrar y comprender los cambios operados en la estructura urbana y socio-cultural de dichas representaciones, gracias, en buena parte, a que en el cine encontramos una amalgama de diferentes disciplinas (Harbord 5) que nos permiten analizar desde diversas perspectivas el contenido artístico, histórico y crítico del producto y sus referentes. Tradicionalmente, el estudio del cine se ha enfrentado en buena medida desde una perspectiva audiovisual, es decir, en el análisis de las imágenes y en la autoría de las personas que forman parte de dicha disciplina en detrimento de otros factores decisivos en la experiencia cinemática como puede ser el espectador, el edificio o la prensa especializada. Esta perspectiva convencional, y en ocasiones teleológica del medio, puede resultar poco útil en el caso de la cinematografía japonesa de la era Meiji en nuestro intento por establecer una relación entre cine, ciudad e historia que nos permita ilustrar cómo los procesos de modernidad propios de la época entraron en contacto y se apoyaron en esta tecnología de reciente creación y disfrute para cualquier sociedad del momento. A pesar de la rápida llegada de las primeras máquinas de reproducción de imágenes en movimiento a Japón, apenas se conserva un 4% de aquellas imágenes filmadas y exhibidas entre 1897 y 1925, por lo que no existe un número óptimo de películas con las que poder elaborar una historia del cine y de su contexto basado tan solo en las imágenes. Resulta necesario, por lo tanto, acudir a otros elementos como la fotografía, las leyes de censura, las revistas especializadas, la arquitectura, el diseño urbanístico y los escritos de sus protagonistas, principalmente los narradores de cine no sonorizado conocidos como *benshi,* para ser testigos de cómo el cine acompañó a la sociedad japonesa que se incorporaba a la recién adquirida modernidad.

En el presente trabajo analizaremos la transformación urbanística del distrito seis de Asakusa en Tokio como un espacio de recreación y encuentro entre las diversas clases sociales, en concreto la zona conocida como *Eigagai*, ciudad del cine, que siguiendo los parámetros de exhibición que se estaban dando tanto en Europa como en Estados Unidos, permitió que una gran parte de los habitantes y visitantes de Tokio entraran por primera vez en contacto con lo que se avecinaba más allá de sus fronteras, tanto geográficas como de

conocimiento. El principal objetivo de este escrito es por lo tanto presentar las sinergias que operaron entre el cine y el desarrollo urbanístico en Tokio para comprender mejor los procesos de modernidad fruto del período Meiji desde una perspectiva relacionada con la cultura popular y de masas.

El estudio de las relaciones entre cine y espacio, ya sea real o de ficción, se ha conducido a través de diferentes perspectivas que engloban desde lo artístico y fotográfico, a lo social y político (Penz 361). La imagen en movimiento ha sido capaz de representar el espacio de tal manera que ha permitido al espectador conocer y disfrutar de conocimientos y experiencias hasta el momento totalmente desconocidas, habitar lugares imaginarios o inexistentes, de difícil acceso o pobremente representados en otras manifestaciones artístico-lúdicas, como ocurrió con la sociedad urbanita del Japón Meiji. El cine, como testigo visual de los últimos ciento veinticinco años de nuestra historia, ha ayudado a comprender y confrontar la relación entre desarrollo social y planteamiento urbano desde una perspectiva cultural y popular (Kracauer 287). Como arte popular en constante evolución (Bordwell 46), no ha representado una única práctica ligada a una mera disciplina, sino que se ha comportado como un objeto cultural influenciado por otros discursos, sociales, políticos, históricos, etc., que le ha permitido construir diálogos, puentes, entre la realidad y la ficción y extenderlos de forma masiva. Los principales paradigmas urbanísticos y sociopolíticos de Japón desde la aparición de la tecnología que permitió la reproducción de imágenes en movimiento en los últimos años del período Meiji hasta el día de hoy, se pueden relacionar directamente con aquellos paradigmas fílmicos que ilustraron, analizaron y expusieron dichos cambios y sus contradicciones a la sociedad que tenía en esta disciplina artístico-lúdica su principal fuente de ocio. Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, el grueso de imágenes animadas que se conservan de los últimos años de la era Meiji son insuficientes para poder presentar en detalle esta relación entre cine, historia y espacio. Muchas de las imágenes que se conservan están rodadas en espacios controlados que no



Fig. 1. *Fotograma del film Lumière nº 983, Une avenue à Tokyo filmada por el japonés Shibata Tsunekichi (Abril, 1898)*

permiten adivinar el lugar en el que se están realizando. Algunas cintas de las denominadas 'actualidades', principalmente las de los enviados por la casa Lumière o Edison, muestran las principales ciudades de la época como Tokio, Yokohama o Kobe, lugares pintorescos y turísticos, como Nikko u Odawara; también las de los primeros japoneses en experimentar con la cámara como Asano Shirô o Shibata Tsunekichi, pero no establecen un discurso visual con el que poder exponer un relato entre la modernización de la sociedad, el cine y el lugar de exhibición.

Sin embargo esta situación no impide el uso del cine como mecanismo para ilustrar este proceso de la sociedad Meiji que ya se venía dando en otras disciplinas, también del mundo del ocio, como la música, el teatro o las atracciones de diversa índole. Una aproximación a los cambios operados en el entramado urbano para el desarrollo de nuevas actividades ligadas con la modernización, permite este análisis. Asakusa, históricamente relacionado con lo espiritual, pero a su vez con lo popular y carnal, será el centro de muchos relatos relacionados con la modernidad, en literatura, historia, cine, teatro, danza, etc., un lugar en el que no solo las clases sociales japonesas se encuentran, sino donde los occidentales, habitantes, visitantes o *performers,* acudían a ver y a dejarse ver.

La modernidad Meiji

Cuando Japón inicia su periodo de civilización con la creación de un nuevo gobierno y la apertura a intercambios extranjeros, el proceso de cambio se convirtió en una cuestión de estado fuera de toda interpretación crítica. Desde la década de 1860 el gobierno Meji se esforzó por componer un relato de lo moderno relacionado con lo visual que se concentró en la organización de múltiples exposiciones tecnológicas, artísticas y científicas, participaciones en exhibiciones internacionales, creación de museos y un diseño urbano de arquitectura neoclásica que transportase a la población a experimentar lo occidental, lo público y lo moderno, todo un escenario sobre el que mostrar el proceso de civilización de Japón a imagen de occidente. La mayoría de los museos, exposiciones y exhibiciones nacionales que se organizaron estaban encaminadas a un único objetivo: la creación de una nueva esfera social pública. Entre las décadas de 1870 y 1880 hubo más de ochocientas exposiciones, casi todas en Tokio, diseñadas a imagen de las occidentales. Las exhibiciones consistían principalmente en una combinación de objetos importados junto a piezas y manufacturas tradicionales que enfatizaban la necesidad de desarrollo para posibilitar el cambio. Desde que abrió el primer museo nacional en 1873, el gobierno se esforzó para establecer una narración histórica y social de base científica necesaria para inscribir a Japón en el mundo moderno, una historia de desarrollo social, histórico, tecnológico, económico y artístico a imagen del avance occidental. Esta situación provocará lo que Hobsbawm (1983) señaló como 'invención de la tradición'. Una nación que se considerase moderna debía ser legitimada por una historia de cohesión y tradición con la que reclamar una antigüedad de tradiciones invariables.

Con el objetivo de ilustrar la formación de un espíritu y una historia de unificación nacional que justificase la idea de progreso frente a occidente, Japón participó activamente en exhibiciones internacionales. En estas muestras Japón representaba la imagen de un país civilizado que practicaba la alta cultura según el canon occidental. El sector textil y cerámico fueron los primeros en industrializarse y en representar al país en el extranjero, objetos que propiciaron el nacimiento del Japonismo en Europa. Tal y como apunta el sociólogo Yoshimi Shunya (1992), los países no occidentales eran invitados a exhibir productos manufacturados, naturales o etnográficos pero no artísticos debido a que se pensaba que aquellos territorios no civilizados no eran capaces de producir alta cultura,

solo artesanía. Desde sus primeras participaciones, Japón se había estado esforzando por mostrarse como un país diferente del resto de Asia y civilizado. La tarea del gobierno Meiji enfrentado al contexto internacional se abordó desde dos frentes, por un lado, debía presentarse a sus ciudadanos como una nación en proceso de modernización y occidentalización alejada de los modos tradicionales, y por otro, demostrar al mundo occidental que eran un pueblo de profundas raíces históricas que practicaba la alta cultura. Con el fin de ajustarse a esta doble necesidad, el gobierno tuvo que concebir e inculcar una ideología artística, social, económica, cultural, etc., que fuera adaptable al nuevo estado y asimilable en el contexto internacional. Un gran número de funcionarios y personalidades reconocidas de ámbitos académicos, artísticos o profesionales, fueron los encargados de extender dicha ideología mediante exposiciones y exhibiciones de todo tipo, desde arte a tecnología, textiles o gastronomía, así como cursos y sesiones informativas que se ofrecían en colegios, sindicatos, cooperativas y diversos locales oficiales, en la mayoría de las ocasiones mediante demostraciones de linterna mágica. El mundo de la pintura, la escultura, la industria o la agricultura, la prensa y la literatura, la educación o el ocio, la arquitectura y la música, fueron llamados a reformarse para encajar en aquellos nuevos patrones que les llegaban desde fuera de sus fronteras, principalmente de Europa y Estados Unidos.

Con el fin de poder albergar y mostrar todos estos cambios, la ciudad, el entramado urbano debía ser modificado a la par. Tal y como analiza Naitô (2003), la modernidad será entendida como la adquisición de espacios públicos, una transformación que posibilitase las nuevas actividades de trabajo, cultura y ocio. El gobierno, en su alocada carrera por la occidentalización relacionó modernidad con la experiencia urbana, por lo que se hicieron grandes inversiones para redefinir la ciudad y modificar zonas claves en las urbes abiertas al contacto extranjero como Tokio, Yokohama, Kobe y Osaka, un movimiento de reforma que sería de menor intensidad en ciudades que debían considerarse depositarias de la tradición japonesa como Kioto o Kamakura. Estas modificaciones fueron más allá del cambio del nombre de la ciudad de Edo a Tokio, por primera vez en la historia de Japón, las calles se habían convertido en un lugar común de intercambio entre las diversas clases sociales, un lugar de consumo y entretenimiento entre el tiempo del trabajo y el tiempo de descanso. Tokio tenía que convertirse en el símbolo del nuevo Japón puesto que la ciudad se había convertido en “a site of intense engagement around future prospects” (Young 190). Los tres sectores de la ciudad en los que se hicieron más visibles estos cambios, fueron las zonas alrededor del Palacio Imperial, como Marunouchi, distrito económico y político que se reconstruyó con grandes edificios de ladrillo rojo de varias plantas asimilable con Londres tal y como analiza extensivamente Naitô (2003) por su similitud con el estilo europeo, Ginza, área comercial cercana a las estaciones del ferrocarril de Tokio y Shinbashi en el que se instalaron los primeros grandes almacenes con grandes ventanales al estilo occidental, galerías de arte y cafés destinados a las clases adineradas y occidentales, y al norte del palacio la zona de Ueno, lugar de uno de los primeros parques públicos en abrir sus puertas y sede del primer museo nacional público. Todos y cada uno de estos lugares eran altamente frecuentados por las clases altas y las recientes clases medias. La aparición de nuevas industrias y sistemas educativos, la proliferación de los transportes públicos y la red de carreteras, las reformas políticas, económicas y culturales, llevaron a Japón a entrar en un nuevo modelo social de tipo occidental que no solo cambió los hábitos de la población urbana sino que posibilitó la aparición de una nueva clase social, la media. La llegada de los nuevos oficios y la redefinición de las prácticas laborales rediseñaron no solo una nueva división social, sino una nueva organización del tiempo dedicado al trabajo y al ocio que definiría no solo a esta nueva clase sino que jugaría un importante papel en la manera de habitar la ciudad. Las clases medias pronto se convirtieron en los agentes del cambio

por su necesidad de disfrutar de un espacio público que permitiera celebrar el progreso. La transformación no solo se ajustaría a nuevos parámetros políticos o económicos, sino también a las nuevas costumbres de los grupos urbanos, incluidos los estratos más bajos. Asakusa, epicentro del entretenimiento popular debía adaptarse también a los nuevos tiempos.

Asakusa

Para los estándares europeos, Tokio es una ciudad relativamente nueva. Cuando el shogun Tokugawa Ieyasu llegó a Edo en 1590, éste heredó poco más que los vestigios de un pobre castillo feudal en una pequeña aldea de campesinos y pescadores (Nishiyama, 1997). Sin embargo, la ciudad fue creciendo hasta convertirse en la capital *de facto* del país, llegando a contar con una población de casi dos millones de habitantes a finales del siglo diecinueve. Una ciudad de tal tamaño y población era un hecho sin precedentes en Japón, lo que propició que estuviera en constante crecimiento y desarrollo urbanístico durante los siguientes siglos. Hasta el traslado del gobierno de Kioto a Tokio, la ciudad había sido una urbe dedicada principalmente al comercio que se generó alrededor del castillo. La mayoría de la población consistía en trabajadores, comerciantes y artesanos que vivían alrededor de las grandes familias nobles y militares. Esta población civil, eminentemente masculina, no compartía los espacios ni las actividades recreativas de las clases altas que se realizaban a puerta cerrada en las residencias privadas. El grueso de la población tenía sus espacios de ocio en la periferia de la ciudad, concretamente a lo largo del río Sumida, que servía de frontera natural entre las zonas residenciales de las clases altas y las de las clases trabajadoras y desfavorecidas. En una época en la que el tiempo dedicado al ocio de la mayoría estaba altamente controlado por la clase militar, la población civil podía disfrutar de cierta libertad en las actividades que se realizaban alrededor de los templos puesto que lo que ahí ocurría era responsabilidad del mismo. Serán estos lugares conocidos como *Sakariba,* donde se ubicarán gran parte de los primeros espacios públicos en los que la población civil comenzará a reunirse para su entretenimiento.

El templo de Sensoji, epicentro del barrio de Asakusa, el más antiguo y popular de la ciudad, había sido desde hacía siglos un famoso lugar de comercio y peregrinación en constante transformación que albergaba jardines, zonas comerciales y entretenimientos itinerantes que acompañaban a los grandes festivales que albergaba el recinto. La constante actividad que generaba fue propiciando el establecimiento permanente de pequeños locales comerciales y de ocio en las zonas limítrofes, como el barrio rojo de Yoshiwara, trasladado a los terrenos que limitaban al norte con Sensoji después de que el terrible incendio de *Meireki* de 1657 acabara destruyendo prácticamente el 70% de la ciudad, o los teatros de variedades conocidos como *yose* y aquellos dedicados al kabuki de categoría inferior se establecieron por decreto del gobierno en la zona limítrofe con el río Sumida alrededor del templo en 1842. Todo el área circundante se desarrolló rápidamente como un atractivo lugar de ocio en el que la población hacía un perfecto uso de los terrenos que quedaban fuera de las puertas del recinto, en palabras de Sorensen (31) “amusement quarters with theatres, tea houses, food stalls and archery booths whose attendants were attractive young women who also offered more intimate services”. Y de la misma manera que en los siglos anteriores la topografía había marcado las diferencias entre clases, el centro de Tokio se instauró como el lugar de las principales actividades políticas y económicas, y la periferia de Ueno y Asakusa como zonas de exhibición y ocio, convirtiéndose en el foco de las actividades culturales típicas de la zona conocidas como cultura de *Shitamachi.*

Una de las iniciativas que más atrajo la atención pública de la población sin excepción de clase fue la ley de creación de los cinco primeros parques de titularidad pública de Tokio en 1873. Los terrenos de la zona oeste de Sensoji se dedicaron a este menester. *Asakusa Kôen,* una combinación de jardines, estanques y fuentes atrajo no solo a la población sino también a diversos negocios relacionados con lo occidental y con el ocio como el primer parque de atracciones *Hanayashiki,* abierto en ese mismo año y todavía en funcionamiento en el día de hoy, o la torre de doce pisos *Ryônkaku,* la primera con ascensor y dotada de instalación eléctrica en 1890. La zona alrededor del templo, administrada por los monjes y de su propiedad, se dividió en siete diferentes sectores que albergaron comercios y establecimientos de muy diversa índole. Seis de estos siete sectores personificaron el espíritu del cambio característico del Japón Meiji un lugar en el que los trabajadores del mundo del ocio, los comerciantes, la prostitución, la población autóctona y los visitantes extranjeros, convivían y se divertían en un mismo lugar.

Todos los sectores del distrito tendrán una función específica en el desarrollo de Asakusa como lugar de encuentro y entretenimiento. El primer sector es el lugar en el que se encontraba el templo principal y los edificios y santuarios adyacentes. La segunda zona denominada *Nakamise* consistía, todavía en la actualidad, en una larga y estrecha calle en la que a ambos lados se construyeron unos pequeños edificios de ladrillo rojo dedicados a la venta de recuerdos, comida callejera y bebida. En el tercer sector estaba ubicado un antiguo jardín con su estanque para recreo de los monjes anterior a la ley de parques que se terminó abriendo al público. En la cuarta división se instaló el parque de *Asakusa Kôen,* un lugar que anteriormente se había dedicado a las damas de la clase militar que en privado visitaban en peregrinación *Sensoji.* En el quinto sector se instaló el parque de atracciones de *Hanayashiki* así como otros espectáculos itinerantes nacionales o extranjeros que visitaban el país, como circos occidentales o barracas de demostraciones tecnológicas. El séptimo sector, casi fuera del control del templo era la zona residencial del área y lugar cercano al barrio rojo de *Yoshiwara.* Y finalmente el sector seis, conocido como *Rokku,* en el que se concentrarán los teatros y salas de cines que harán de Asakusa el epicentro de la modernidad entendida como espacio de exhibición, tanto arquitectónica como audiovisual.



Fig. 2. *Diferentes atracciones de la zona de Asakusa. De izda. a dcha. la torre de doce pisos Ryonkaku, una reconstrucción del monte Fuji, y la primera noria del parque e atracciones de Hanayashiki.*

Rokku

Los sectores cinco y seis de Asakusa se convirtieron en los distritos de ocio más populares de toda la ciudad e incluso de todo el país. En 1884 el gobierno de Tokio había ordenado la reubicación de los locales de exhibición popular cercanos al río Sumida, una zona conocida *Okuyama,* a los terrenos del distrito seis. La zona se desarrolló como una lugar de ocio y fueron apareciendo espectáculos de todo tipo como los de tecnología occidental, compañías de circo extranjeras, demostraciones de linterna mágica, teatros de kabuki y de vodevil, un panorama, un parque de atracciones, un zoo y un acuario, diversos espectáculos de fenómenos de la naturaleza conocidos como *misemono,* edificaciones de estilo occidental en las que exhibir tecnología, arte y productos occidentales, acróbatas y músicos de todo tipo, y en pocos años las primeras máquinas de reproducción de imágenes en movimiento como el Kinetoscopio, el Cinematógrafo y el Vitascopio. El edificio más emblemático de esta época hasta la construcción del primer cine permanente, será el *Ryônkaku*. Situado a un extremo de la calle de los teatros, fue construido en 1890 por el ingeniero británico William K. Barton, convirtiéndose en el primer edificio moderno de Japón de gran altura. El fundador de la empresa Toshiba, Fujioka Ishisuke, electrificó por completo el edificio para su iluminación (Hosoda 2011), e incluso se equipó con un ascensor que subía hasta la octava planta. Los pisos once y doce, abiertos al exterior, constaban de dos telescopios con los que los visitantes podían observar la ciudad desde una altura de 60 metros. El resto de plantas estaban dedicadas a exponer arte, tecnología, tejidos y productos comestibles de occidente que el público podía adquirir. Diversos eventos de tipo cultural, social y político tuvieron lugar en la torre hasta su completa destrucción en 1923 debido a un devastador terremoto.

El sector seis, conocido como *Rokku*, permitió a la población de Tokio experimentar la modernidad vinculada con el espíritu de la exhibición y occidente al mismo tiempo que disfrutar de actividades de ocio ya conocidas, lo que lo convertirá en un espacio único en Japón, un buen ejemplo con el que comprender cómo la cultura popular y la promoción de dicha cultura redefinirán lo urbano y el espacio de la vida social. De la misma manera que las citadas zonas de Marunouchi y Ginza rediseñaron sus edificios, los viejos teatros del distrito seis comenzaron a rehacer su aspecto a estilos occidentales con los que atraer a su público no solo por la experiencia que tendrían en el interior sino a disfrutar de una nueva arquitectura. Tal y como apunta Jinnai (109) "the quickest way to lure customers was to astonish them with the appearance of the buildings". Los teatros populares y otros establecimientos de ocio y de restauración tradicionalmente estaban construidos en madera, de una sola planta y con una gran entrada que permitía divisar parte del interior del edificio e incluso del espectáculo, una de las técnicas con las cuales atraer al público potencial. Sin embargo, pronto comenzaron a modificar su aspecto interior y exterior para acondicionar los espacios de exhibición a los modos y estilos de occidente. No toda la población tenía la posibilidad de acudir a los nuevos grandes almacenes de la zona de Ginza, a los recién construidos museos nacionales o exposiciones industriales y artísticas en los barrios de las clases más privilegiadas, pero Asakusa y su distrito seis, repleto de novedades tecnológicas, arquitectónicas y de ocio, permitió sin distinción de clase acceder a la modernidad a precios populares. Los edificios, el uso del terreno, las gentes y los espectáculos de *Rokku,* todo ello junto se conjuró para crear una atmósfera de modernidad urbana que la llegada de las imágenes animadas catapultó.

La llegada del cine

A finales del siglo diecinueve, los nuevos aparatos de reproducción de imágenes en movimiento fueron considerados un objeto de nueva importación representativos de los avances tecnológicos occidentales destinados a funcionar como una herramienta educativa más atractiva y efectiva que la linterna mágica. Desde su llegada, los mismos aparatos, que no las imágenes, pasaron a convertirse en el propio objeto de estudio y exhibición. Sin embargo, su naturaleza occidental y su contenido popular, los mantuvo fuera del nuevo paradigma oficial artístico y cultural que Japón estaba construyendo en base a la modernización de las manifestaciones ya existentes. A pesar de su gran capacidad de difusión y lo novedoso de la tecnología, su uso rápidamente se centró en su capacidad como entretenimiento popular. La población abrazó este nuevo ocio en el que a precios populares podía disfrutar no solo de una diversión económica apta para toda la familia, sino que además podía ser testigo de la modernidad y de occidente ya no solo por las imágenes de lugares, personajes e historias desconocidas hasta entonces, sino también por las actividades complementarias que durante los primeros años acompañaban a dichas exhibiciones como degustaciones de productos occidentales, presentaciones adicionales de tecnología como la máquina de Rayos X o el Gramófono, y exposiciones artísticas u otros espectáculos como la música occidental.

El Kinetoscopio de Edison fue introducido en Japón a través de la ciudad de Kobe a finales del año 1896. Al año siguiente hicieron su entrada por diversas ciudades portuarias el Cinematógrafo de los Hermanos Lumière y el Vitascopio de Edison. Sin embargo, cuando los tres aparatos llegaron casi simultáneamente a Tokio no fueron exhibidos por primera vez en Asakusa debido a que la mayoría de los edificios no disponían de corriente eléctrica. Las diversas exhibiciones se llevaron a cabo en teatros cercanos a Ginza que sí contaban con electricidad y que lamentablemente aumentaban el precio de la entrada al ser teatros destinados a las clases medias y altas. Las primeras demostraciones fueron un éxito rotundo y Asakusa, que ya se había convertido en el epicentro del ocio no quería perder esta oportunidad de negocio por lo que algunos locales como el parque de atracciones de *Hanayashiki* así como diversos locales de vodevil idearon motores a gas con los que poder ofrecer este espectáculo a su público habitual. La exhibición de las imágenes en movimiento a precios populares en *Rokku* atrajo masivamente al público, incluidas las clases medias, a estos espectáculos por lo que los locales comenzaron a electrificar las salas para poder albergarlas. Una de las empresas que se había dedicado a ofrecer espectáculos de tecnología y de linterna mágica, la compañía Yoshizawa, reconstruyó en el año 1903 un local en el que hacía demostraciones tecnológicas para albergar el que sería el primer cine permanente de Japón, el denominado *Denkikan,* o edificio eléctrico, un lugar que se convirtió en el epicentro de la primera industria cinematográfica del país en funcionamiento como sala de proyección hasta el año 1976. La primera remodelación del edificio se hizo siguiendo el diseño ya existente con el estilo de los locales de la zona, una sola planta en madera con una amplia entrada que permitía divisar parte de la pantalla para atraer la atención del público, sin butacas, únicamente unos simples bancos de madera con una capacidad que rondaba los 240 espectadores. Este diseño respondía a que más allá de que se convirtiera en el primer local en ofrecer proyecciones de forma permanente, todavía acogía espectáculos de vodevil que seguían siendo demandados por el público, así como los diferentes aparatos tecnológicos que se instalaron en la entrada del recinto para continuar realizando demostraciones. Las películas que llegaban desde occidente y las primeras rodadas en Japón no eran lo suficientemente numerosas ni extensas como para dedicar el local en exclusiva a las proyecciones. Sin embargo, en 1904, con el estallido de la guerra entre Rusia y Japón, la alta demanda de imágenes que relataran el conflicto,

fueran ficticias o no, propició la gradual eliminación de otros tipos de espectáculos para centrarse en exclusiva en las proyecciones. El conflicto entre ambos países atrajo por igual la atención de occidentales y japoneses por lo que también aumentó la importación de films extranjeros. La industria japonesa todavía no era lo suficientemente amplia como para surtir a un cada vez mayor número de locales de proyección que programaban tanto cintas de ficción como imágenes relativas al conflicto bélico.

Yoshizawa que ya tenía experiencia en los noticieros bélicos que realizó para dispositivos de linterna mágica durante el conflicto entre China y Japón en los años 1894-1895, el levantamiento de los Bóxer en China entre 1899-1901 y diversas actualidades de la vida social y política del país, comenzó a producir sus propias imágenes para ir desvinculándose de la importación. Las producciones y el éxito de Yoshizawa no solo atrajeron masivamente a la población a las salas, ávidos por seguir la que sería la primera victoria del país sobre una noción extranjera, sino que permitió que la industria japonesa despegara con la adaptación y reconstrucción de diversas salas en el distrito seis que atraídos por el éxito del *Denkikan,* se adaptaron también como locales de proyección permanente. La guerra estaba aportando unos importantes beneficios a la industria del entretenimiento, tanto en teatro, como en cine, fotografía, ilustraciones y literatura popular, y además permitió que aparecieran las primeras productoras nacionales como Yoshizawa o la compañía Yokota en la zona de Osaka. Con el fin de la guerra en el año 1905, los mayoría de los antiguos teatros de *Rokku* habían hecho la conversión a salas de cine y derivarían una vez más hacia la producción e importación de films de ficción. A partir de esta fecha y hasta el último año de la época Meiji, en el distrito seis se construyeron un total de 23 salas de proyección permanente de las 60 que tenía Japón, todas ellas enclavadas en una única calle de Asakusa que en breve se denominaría *Eigagai,* o ciudad del cine.

El espectáculo no solo se dio en el interior de los cines sino en el disfrute de la arquitectura occidental. Siguiendo el modelo de construcción que caracterizó la modernidad urbana, y conocedores de los cines que se estaban construyendo en Europa y Estados Unidos por las revistas que llegaban desde fuera de sus fronteras, los cines se rediseñaron en un estilo de imitación occidental denominado neobarroco japonés que atraía a los espectadores tanto por lo que se podía disfrutar en su interior como por la atmósfera occidental que se destilaba al pasear por dicha avenida. La segunda renovación del *Denkikan* se realizó en dicho estilo, así como las sucesivas salas que construyó Yoshizawa y otras compañías del mundo del espectáculo no solo ya en Asakusa sino por todo el país. El pionero, occidentalizado y neobarroco modelo del *Denkikan* fue el escogido por el resto de salas y compañías competidoras hasta la completa destrucción de la zona en 1923 por el mayor terremoto sufrido por la ciudad de Tokio, que llevó a nuevos diseños característicos de la época. Para la segunda renovación que tuvo lugar en 1910, se diseñó un edificio con una capacidad de hasta 1000 espectadores en piedra de dos plantas con columnas y estatuas de tipo neoclásico, techos abovedados y ventanas con arcos que atraían la mirada del viandante. La multitud que paseaba por esta zona tenía la sensación de que entraba en un lugar especial que les brindaba la oportunidad de experimentar el espacio de una moderna ciudad occidental así como de disfrutar del mismo ocio. El interior se dividió en dos plantas, una primera con entradas más caras, butacas amplias en terciopelo rojo, cubículos de tatami y diversos servicios de atención al cliente, ideados para atraer a un público con un poder adquisitivo superior y acostumbrado a teatros y salas de alta categoría. La planta a pie de calle continuó con el modelo anterior al mantener a precios populares una zona de amplios bancos de madera en el que se mezclaban mujeres, hombre y niños. Un diseño y un modelo que pronto el resto de salas del seguirían. En breve la calle de los cines se convirtió en el centro de ocio de la ciudad y el modelo a imitar para todo un país que convirtió el cine en el principal ocio de todas las clases y que posibilitó que la industria del cine japonés se impusiera en toda Asia como el modelo dominante.

El espíritu de la modernidad, apoyado por las políticas culturales del gobierno Meiji, y que impregnaba la vida urbana de las grandes ciudades, también debía estar presente en el ocio de sus gentes y en su lugar de disfrute. Las productoras, propietarias de la mayoría de las salas de proyección, debían dar forma a esta nueva práctica, así como diseñar un novedoso espacio que, a pesar de beber de otras fuentes, se distinguiera de forma clara de anteriores manifestaciones culturales. El *Denkikan,* publicitado por Yoshizawa como *High Class Picture Theatre*, y el resto de salas de proyección permitieron, sin ser parte de las políticas oficiales de modernización social y cultural, que diversas clases sociales compartieran un espacio de ocio y disfrutaran de los frutos de la modernidad. *Eigagai* permitió a la población experimentar los espacios de una ciudad moderna a imagen de occidente, sentirse parte de ese entramado urbano que se veía en las películas de importación. Este distrito dedicado al ocio es único por las huellas que dejó el inicio del cine en el país y los caminos de estudio y análisis que esas huellas posibilitan. La historia moderna de Asakusa, de *Rokku,* de *Eigagai,* es un ejemplo de como el cine en sinergia con otras disciplinas como el estudio de espacio urbano o la arquitectura nos permite entender no solo el nacimiento de una nueva disciplina artística como la de la imagen en movimiento, sino de procesos históricos complejos como el del Japón Meiji. Calles pavimentadas, iluminación eléctrica en las calles y en los edificios, innovaciones tecnológicas, ocio de masas, convergencia de clases, adquisición de espacio públicos, todas estas características están relacionadas con una única zona de Tokio, un área que modificó su estructura a modos occidentales en sintonía con los estándares de progreso, modernización e ilustración del gobierno, pero lamentablemente apartados del discurso oficial y del estudio de dicha época. *Eigagai* se convirtió en el lugar en el que disfrutar del futuro desde el presente.

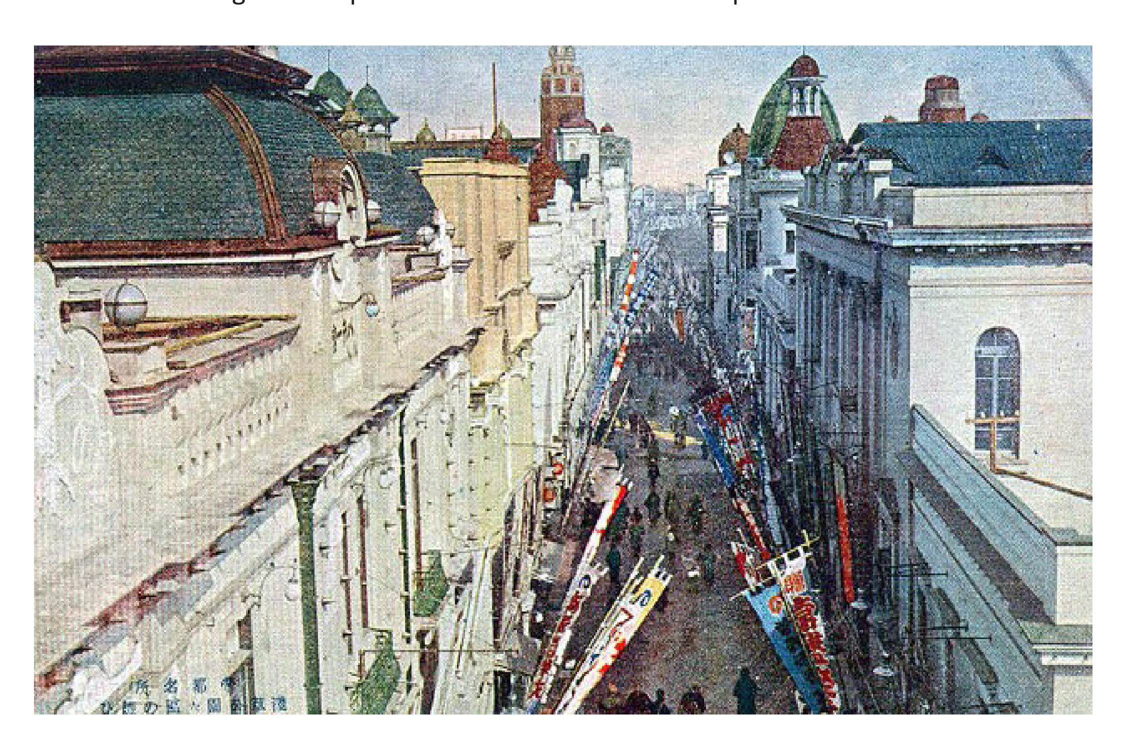


Fig. 3. *Imagen fotográfica de la calle del distrito seis de Asakusa denominada Eigagai o ciudad del cine. Autor y fecha desconocida. Japan Archive.*

Bibliografía

Harbord, J. (2007). *The Evolution of Film: Rethinking Film Studies,* Cambridge, UK: Malden, MA, Polity.

Kracauer, S. (1960). *Theory of Film; the Redemption of Physical Reality,* New York: Oxford University Press.

Bordwell, D. (1989). *Making Meaning Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, USA: Harvard University Press.

Hobsbawm, E(1983). *The invention of Tradition.* Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Yoshimi Shunya (1992). *Hakurankai no seijigaku: manazashi no kindai* (La Política de la Exhibición: La Mirada de la Modernidad. 博覧会の政治学：眼差しの近代) Tokio: Chûô Kôronsha.

Naitô, Akira (2003). *Edo, the City that Became Tokyo: An Illustrated History* (Edo no Machi. 江戸の町. Tokio: Shôshisha, 1982) New York: Kodansha International.

Nishiyama, Matsunosuke (1997). *Edo culture. Daily life and diversions in Urban Japan, 1600-1868.* Honolulu: University of Hawaii Press.

Sorensen, A. (2002) *The making of Urban Japan: Cities and Planning from Edo to the Twenty-first Century,* London: Routledge.

Young, L. (2013) *Beyond the Metropolis: Second Cities and Modern Life in Interwar Japan*, Berkeley: University of California Press.

Naitô, Akira (2003) *Edo, the City that Became Tokyo: An Illustrated History*, (*Edo no machi.* Tokio: Shôshisha Publishing, 1982) New York:Kodansha International.

Hiromichi Hosoda, (2011) *Asakusa Jûnikai Tô no Nagame toKindai no manadoshi*, Tokio: Seidosha Publishing.

Marcos Sala Ivars

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

Meiji: Revolución y renovación en las artes del tōsōgu

Resumen

En 1868, con la llegada de la era Meiji, Japón dio un paso decisivo hacia su modernización e industrialización bajo patrones occidentales. Para el mundo del *tōsōgu* o monturas de sable a japoneses, el primer impacto fue tremendamente negativo, ya que debido al edicto *haitōrei* de 1876 que prohibía portar sables (*katana*), un 50% de los artistas dedicados a su fabricación se vieron abocados a la extinción. Pero la era Meiji también trajo factores positivos para los pocos artistas de *tōsōgu* que siguieron en activo. En este sentido, hablaremos de las influencias de artistas occidentales del cristal y el metal sobre los orfebres y tōsōgushi japoneses. También la implantación de Academias de Bellas Artes y Universidades de corte occidental, revolucionaria los métodos de enseñanza y aprendizaje de los artistas que se dedicaban a la elaboración del sable japonés o *nihontō*. En este escrito, analizaremos el impacto de la era Meiji en los artistas del *tōsōgu*, y presentaremos algunos ejemplos paradigmáticos de grandes *tōsōgushi* de las eras Meiji y Taishō, así como la presencia de algunas de estas piezas en colecciones españolas.

Abstract

In 1868, with the arrival of the Meiji era, Japan took a decisive step towards its modernization and industrialization under western standards. For the world of *tōsōgu* or Japanese sword mountings, the first impact was tremendously negative, because due to the *haitōrei* edict of 1876 that prohibited carrying swords (*katana*), the 50% of the artists dedicated to its manufacture were doomed to extinction. But the Meiji era also brought positive factors for the few tōsōgu artists who remained active. In this sense, we will talk about the influences of western artists of glass and metal on Japanese goldsmiths and *tōsōgushi.* Also the implantation of Academies of Fine Arts and western style universities, revolutionary the methods of education and learning of the artists who were dedicated to the elaboration of the Japanese sword or *nihontō*. In this paper, we will analyze the impact of the Meiji era on *tōsōgu* artists, and present some paradigmatic examples of great *tōsōgushi* of the Meiji and Taishō eras, as well as the presence of some of these pieces in Spanish collections.

Palabras clave

Meiji, *tsuba, tōsōgu, nihontō, koshirae*.

Keywords

Meiji, *tsuba, tōsōgu, nihontō, koshirae*.

Marcos Sala Ivars

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid

Meiji: Revolución y renovación en las artes del tōsōgu

Kanō Natsuo [加納夏雄], el último gran tsubakō del periodo Edo



Fig. 1. *Kanō Natsuo, [加納夏雄] (1828-1898)*

En la figura de Kanō Natsuo, [加納夏雄] (1828-1898) podemos ver el cambio en la mentalidad y enseñanza sufrido por los *tsubakō* o artistas de *tsuba*[1], desde los antiguos gremios, pasando por las familias de artistas y la enseñanza autodidacta, para recabar en el aprendizaje académico moderno. En el "nuevo renacimiento" de las artes que se llevó a cabo a finales del periodo Edo (1603-1868), y gracias a las influencias recibidas de potencias extranjeras, Natsuo se formó como un *homo novi* en distintas artes y bajo diferentes maestros.

Kanō Natsuo nació bajo el nombre de Fushimi Jisaburō [伏見治三郎], como hijo de un comerciante de arroz de Kyōto llamado Fushimi Jisuke [伏見治助]. A la edad de siete años, fue adoptado por Kanō Jisuke que regentaba una tienda de *nihontō*[2] y *tōsōgu*[3], tomando el nombre de Kanō Jisaburō [加納治三郎]. Allí se familiarizó con todas las piezas que componen el sable japonés, enamorándose del trabajo de orfebrería de las partes de la montura.

1 Guarda del sable japonés. Esta pieza protegía las manos del esgrimista del sable japonés, al tiempo que constituía un lienzo en el que los artistas daban rienda suelta a su inventiva decorativa.

2 Literalmente, sable japonés. Este es el nombre formal que se da a todo sable forjado en Japón siguiendo los métodos tradicionales de fabricación. Tipologías o subcategorías como *katana, tachi, wakizashi…*entrarían dentro de la denominación de *nihont*ō.

3 Literalmente, conjunto de partes del sable. En la denominación de *t*ōsōgu se incluyen todas las piezas (generalmente metálicas) que componen la montura de un sable japonés.

En 1838, la muerte de su padre adoptivo fue la excusa perfecta para que Jisaburō abandonara la tienda paterna y entrara como aprendiz en el taller del *kinkō*[4] Okamura Shōhachi [奥村庄八]. Durante dos años aprendió varios de los trabajos de *tagane*[5], tales como las diferentes tallas *bori*[6] y el *nanako*[7]. También fue introducido en el aprendizaje de las técnicas de taracea de metal y dorado *zōgan*[8] e *iroe*[9]. Okamura era un seguidor de la escuela Gotō, como la mayoría de los *tsubakō* de Kyōto, algo que le sirvió a Kanō para entrar en contacto con el estilo de esta famosa tradición de *kinkō*.

Con tan sólo doce años decidió que no podía aprender más con Okamura y pidió asilo en el taller de Ikeda Takatoshi [池田孝寿], de la escuela Ōtsuki [大月] de *kinkō* – *tsubakō* – *tōsōgushi* (artistas de *tōsōgu*). La escuela Ōtsuki se fundó en Kyōto en el siglo XVIII, y desde entonces había gozado de gran fama y una técnica equiparable a la tradición Gotō, de la cual también bebía. Tras tres años de estudio en el taller de la escuela Ōtsuki, su maestro Takatoshi le autorizó a llevar el *kanji* (ideogramas) de su nombre, por lo que a la edad de 15 años, Kanō vuelve a cambiar su nombre a Toshiaki [寿明]. Además de su entrenamiento como artista del metal, Kanō Toshiaki comenzó a estudiar pintura bajo Nakajima Raishō [中島来章] de la escuela Maruyama Shijō [円山四条], caligrafía y chino clásico bajo el maestro Tanimori Shigematsu [谷森重松]. Tres años más tarde, su maestro de *kinkō* le autorizó a realizar piezas para encargos que recibía el taller, en especial *menuki*[10].

En 1845, cuando Kanō contaba con 18 años de edad, decidió que ya no podía aprender más de su mentor, y emprendió la aventura de abrir su propia tienda en Kyōto. Durante esta época continuó su formación de manera autodidacta, copiando las piezas de grandes maestros *kinkō* y *tsubakō* como: Ichinomiya Nagatsune, Ōtsuki Mitsuoki, Gotō Tsujō, Gotō Enjō, Gotō Yujō, Yokoya Sōmin, Sugiura Jōi, Tsuchiya Yasuchika o Nara Toshinaga. En su ancianidad, Kanō hablaría de este periodo de su vida de la siguiente manera: "Gotō Yūjō estuvo inspirado e influenciado por los pintores Kanō Motonobu y Sesshū, Yokoya Sōmin por Kanō Tanyū y Hanabusa Itchō y Ōtsuki Mitsuoki por Ganku. En mi caso, quiero que la escuela de pintura Maruyama Shijō que he estudiado sea una clara influencia en todas mis obras" (Sesko, Markus. *Kano Natsuo. His life, his art and his sketchbooks*. P. 11). Habiendo abandonado a su maestro, y tras cuatro años de formación autodidacta, Kanō Toshiaki decidió cambiar su nombre a Kanō Natsuo, por el que es popularmente conocido.

---

4 Orfebre.

5 Tipos de burilado, en los cuales buriles o *tagane* realizan diferentes trabajos a golpe de martillo.

6 Técnica de tallado-vaciado con el buril.

7 Técnica de burilado mediante la cual se consigue una superficie de patrones granulados.

8 Taracea o incrustación en el metal. Combinación de metales mediante diversas técnicas para crear texturas y coloraciones diferentes en una misma superficie.

9 Coloración del metal. Esta puede llevarse a cabo mediante varios tipos de *zôgan*, o mediante otras formas químicas o de pigmentación.

10 Pieza ornamental, generalmente metálica, que decora ambos lados de la empuñadura de un sable japonés.

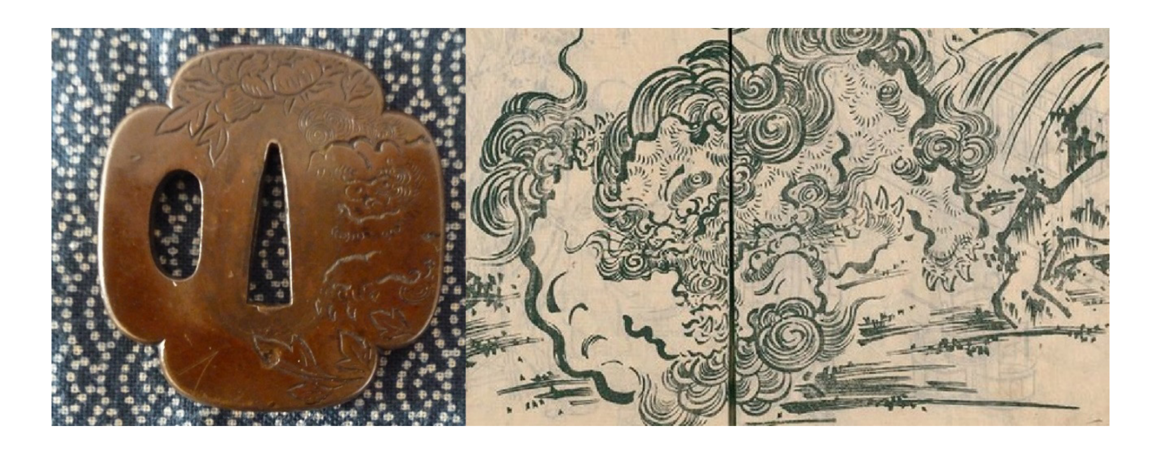


Fig. 2. *(Izquierda) Tsuba mumei de la escuela Yokoya, de principios-mediados del siglo XVIII. colección particular de Antonio Clemente. (Derecha) Impresión realizada por Suzuki Rinshō, basado en diseños de Hanabusa Itchō, para el libro Hanabusa Itchō san kan. Publicado en 1778 por Yamashiroya Sahei.*

Una vez hubo exprimido toda la cultura y arte que pudo encontrar en Kyōto, realizó un largo viaje. Las costumbres protocolarias, estancadas y poco transigentes de la capital imperial le parecían un obstáculo para su formación, y sobre todo, para desarrollar su propio negocio. Natsuo vio en la vital y cambiante cultura de Edo una oportunidad, y con ello emprendió un viaje de más de 200km a través de la ruta del Tokkaidō. Junto a él llevaba veinte monedas de oro, los ahorros de toda su vida, y una *tsuba* como ejemplo de su pericia.

En 1854, a la edad de 25 años, se instaló junto a un amigo que le había acompañado desde Kyōto, en el distrito de Kanda de Edo. La casa que habían comprado sólo tenía diez metros cuadrados y tres de alto, comían fuera y trabajaban y dormían en el mismo espacio. Podrían haber conseguido una mejor vivienda en el extrarradio, pero Natsuo quería asentarse en el mismo distrito donde las escuelas Nara, Yanagawa, Yasuchika e Itō se asentaron, para conseguir una buena visibilidad de su negocio en el centro comercial y artístico de Edo. La *tsuba* de muestra que trajo de Kyōto fue un éxito rotundo entre los entendidos, y compartió exhibidor con grandes maestros presentes en esas fechas en Edo, como: Gotō Ichijō, Tanaka Tōryūsai Kiyotoshi o Ishiguro Masayoshi. Natsuo aprendió de los diferentes maestros de Edo, y visitó algunos talleres, entre ellos el del propio Tanaka Toryūsai Kiyotoshi, quien tras ver el trabajo de Natsuo le auguró un gran provenir en el mundo de las *tsuba* y *tōsōgu* (Id. SESKO, Markus. *Kano Natsuo. His life, his art and his sketchbooks.* P. 13). Durante el primer año de residencia, en 1855, Natsuo y su amigo decidieron peregrinar al santuario Shinjō de Narita, la fortuna quiso que esos días no estuvieran en su negocio, cuando se produjo el Gran Terremoto Ansei. Este seísmo de siete grados de magnitud, destruyó e incendió más de 15.000 casas y 50 templos, pereciendo cerca de 10.000 personas de la zona centro de Edo. Pese a que su casa/taller y casa fue pasto de las llamas, Natsuo supo reponerse y alquilar otra, que años más tarde cambiaría por una residencia un tanto mayor donde alojarse con sus dos hijas, dos hijos y esposa.

Natsuo sobrevivió al tumultuoso periodo Bakumatsu y las guerras Boshin, pudiendo ver el inicio de la nueva era Meiji (1868-1912). Por aquel entonces, su fama le precedía, lo que provocó que el Ministerio de la Agencia Imperial le contratara en dos ocasiones, primero en 1869 y luego en 1871, para fabricar piezas de la montura con que vestir varias hojas tesoros nacionales que poseía el emperador. Estos encargos le valieron una buena posición en el nuevo gobierno, encargándole la supervisión del acuñamiento de moneda Meiji en Ōsaka, así como los diseños de las mismas. En 1877, con 51 años de edad, le fue conferido a Natsuo la Orden Imperial del séptimo rango. Esa misma fecha, se estaba llevando a

cabo en el parque Ueno de Tōkyō, la primera Exposición Internacional de Promoción de la Industria Nacional, como una copia de la llevada a cabo en Viena en 1873. Para la segunda (1878) y tercera edición (1881), Kanō Natsuo fue contratado como juez y coordinador.

Al taller de Natsuo cada vez fueron llegando más aprendices, incluyendo sus dos hijos, y contando un total de 20 prometedores *kinkō – tsubakō – tōsōgushi*. A partir de 1887, este número de discípulos se incrementaría exponencialmente, en tanto que Natsuo Kanō fue contratado como profesor titular de la Academia de Bellas Artes de Tōkyō, que abrió sus puertas dos años más tarde. Esta institución fundada por el pintor Kawai Gyokudo (1873-1957), supuso el traslado de la enseñanza hasta entonces gremial de las artes japonesas, a un nuevo mundo docente progresista y académico con fuertes tintes occidentales. En esta academia, Natsuo compartió cátedra con personalidades como con el también cofundador dela Academia, Okakura Kakuzō (1862-1913) y conoció a intelectuales como Ernest Fenollosa (1853-1908). Aquellos estudiantes que demostraban notables aptitudes en sus clases de la academia eran más tarde reclutados para el taller personal de Natsuo, donde proseguía con su formación al estilo tradicional.

Tras completar nuevos encargos de personalidades del gobierno y de la corte imperial, Natsuo Kanō fallece en 1898, dejando un gran legado tras de sí. Se le otorgó de manera póstuma el *nyūdō-gō*[11] Hōyūinsha Natsuo [芳猶院射夏雄] y la Orden Imperial del sexto rango. Kanō Natsuo vivió entre dos mundos, siendo una figura clave para tender un puente entre los artistas del Japón feudal y la nación moderna que surgió a partir de Meiji.

En las colecciones españolas sólo disponemos de una obra de Kanō Natsuo, sin embargo, la calidad de la misma es muestra suficiente de toda su carrera y genio como pintor y artista del metal:



Fig. 3. *(portada del capítulo) Tsuba firmada por Kanō Natsuo, de mediados-finales del siglo XIX. Pieza n.º 22 del Museo de Bellas Artes de Bilbao.*

11 Nombre budista, pudiendo ser adoptado en vida, variado o cambiado en diversas ocasiones a exigencias del artista y con el aval de un monje budista, o bien otorgado de manera póstuma.

Tsuba n.º 22[12] del Museo de Bellas Artes de Bilbao. En esta pieza podemos ver aunadas varias de las técnicas que llegó a dominar Kanō Natsuo, como el trabajo de diferentes aleaciones de oro y cobre, tales como *shakudō, suaka* y *shinchū*, las incrustaciones en *zōgan* y*omote* o principal, un mono subido a las ramas de un árbol. El animal chilla de manera agresiva mirando hacia abajo, aunque no sabemos el porqué, hasta que damos la vuelta a la pieza, y vemos que en el lado *ura* o reverso de la *tsuba,* hay un cangrejo que alza sus pinzas amenazantes. La figura del mono en sí es una obra de arte. Para el cuerpo ha utilizado *shakudō*[13], cobre en el rostro y manos y *shinchū*[14] para destacar el brillo rabioso de los ojos. Durante su periodo de formación autodidacta, Natsuo copió algunas obras de Ichinomiya Nagatsune con monos de corte similar, conservándose sus dibujos preparatorios, por lo que es posible que esta obra fuera fruto de esta admiración por el fundador de la escuela Ichinomiya de *tsubakō.*

Las tsuba y el tōsōgu en las eras Meiji (1868-1912), Taishō (1912-1926), Shōwa (1926-1989) y Heisei (1989-2019)

La llegada del comodoro de la marina de los Estados Unidos de América, Mathew Perry, a la bahía de Uraga en julio de 1853 supuso el principio de una serie de cambios que estaban por venir. Los motivos de los EEUU para obligar a Japón a abrir algunos de sus puertos estaban vinculados con el comercio del aceite de ballena, más concretamente con el abastecimiento y reparación de los balleneros que operaban en el Mar del Japón. El comodoro ofreció el plazo de un año para que las autoridades japonesas decidieran entre abrir Japón a Occidente (más allá de Nagasaki-Deshima), o enfrentarse a la posibilidad de una guerra internacional. La amenaza de una nación militarmente más avanzada, obligó al *bakufu* a acceder a las exigencias de Perry, firmando el Tratado de Paz y Amistad el 31 de marzo de 1854 en Kanagawa (en las inmediaciones de la actual Yokohama). Las implicaciones sociopolíticas que tuvo este hecho fueron enormes, siendo la principal de ellas, dejar al descubierto las carencias de un gobierno muy debilitado.

Ahora retrocedamos algunos siglos en la historia…tras la batalla de Sekigahara (1600), aquellos señores feudales leales a la causa del clan Toyotomi, que sufrieron la derrota a manos de los Tokugawa, iniciaron un calvario de más de dos siglos. El feudo más perjudicado de todos fue el de Satsuma, ubicado en el extremo Sur de la isla de Kyūshū. Más allá de controlar y gestionar todos los terrenos que componían sus dominios, al clan

12 Número de catalogación otorgado por el autor en su tesis doctoral: Lugares en el metal: *tsuba* y *tôsôgu*. Monturas de sables japoneses en colecciones españolas.

13 Aleación de cobre y oro que adquiere una pátina entre negra y azul-violácea. La coloración depende del porcentaje de oro. Cuanta con dos tipologías según la cantidad de oro utilizado: *Chūshō shakudō* cuando se usa un 3% y *gokushō shakudō* cuando se usa un 5%. Es uno de los materiales más usados en la fabricación de piezas del *tōsōgu*. Debido a que el tono final se asemeja al brillo de las plumas de un cuervo, también se denomina *ukin* (oro de cuervo) o *udō* (cobre de cuervo).

14 Se trata de una aleación a base de cobre (56%), zinc (13%) y plomo (26%) que crea un tono amarillo brillante. Vendría a ser una suerte de latón. Debido a su marcado tono amarillento también se le ha llamado *ōdō* (cobre amarillo). Desde el periodo Heian se importaban monedas chinas hechas en *shinchū*, lo cual llegó a hacer esta aleación tan popular que incluso durante el periodo Muromachi su precio llegó a igualar al del oro. Es por esto que en algunas *tsuba* Muromachi de las escuelas Ōnin, Yoshirō y Heianjō vemos que el oro de las decoraciones fue sustituido por latón (*shinchū*). En las piezas mal conservadas, en ocasiones, resulta difícil diferenciar, pero una vez limpias el *shinchū* brilla mucho más que el oro, que tiene un color mate. En piezas del periodo Edo, el *shinchū* se utilizó en obras menores.

Shimazu se le encargó la custodia del reino de Shō en las islas Ryū Kyū[15], así como una serie de mejoras de las infraestructuras de caminos, puentes y vías fluviales por todo Japón. Todo ello siendo uno de los feudos que menor retribución económica recibían por parte del *bakufu* o gobierno central, algo que llevó a que muchos samuráis de la zona vivieran en la indigencia. Aunque es cierto que el honor inherente a los *bushi,* hacía que desdeñaran ciertos trabajos complementarios para poder obtener el suficiente dinero para sostener a sus familias, lo cierto es que el problema real era de índole política. En la época de Toyotomi Hideyoshi (siglo XVI) se promulgó la ley *hitō barai rei*, mediante la cual se prohibía a cualquier persona de una clase social mover su posición en la pirámide sociopolítica japonesa (Ogawa, Morihiro. *Art of the samurai. Japanese arms and armor 1156-1868*, 2009. P.25) Dentro de las prohibiciones que quedaban vinculadas a esta ley, encontramos el realizar ciertos trabajos pertenecientes a diferentes clases y cobrar por ellos. Por todo esto, aquellos samuráis que buscaron obtener un sobresueldo, se vieron obligados a realizar jaulas para pájaros, cestas para grillos o luciérnagas y reparar sandalias de paja, pidiendo sólo la voluntad. Tampoco fueron pocos los casos de samuráis que estudiaron en talleres de *tsubakō*, y ante una fuerte demanda de sus piezas, llegaron a renunciar a su título dentro de la nobleza guerrera, para poder dedicarse plena y abiertamente a sus actividades como artista.

Con la firma del tratado de Kanagawa en 1854 entre EEUU y el *bakufu*, Satsuma y otros feudos disidentes del gobierno Tokugawa, vieron la debilidad de un sistema que había estado controlándolos durante más de dos siglos. A sus ojos, dicha debilidad no era simplemente militar, sino también ideológica, al permitir que una nación extrajera humillara a Japón. Esto favoreció el surgimiento de un movimiento extremista de corte neo-confucianista denominado *sonnō jōi* (Eisenstadt, Samuel Noah. *Japanese Civilization. A comparative way*, 1996. Pp. 209-210) Esta facción estuvo apoyada por el emperador Kōmei (1831-1867), quien ya se había enfrentado al *bakufu*, al negarse a casar a su hermana, la princesa Kazu no Miya, con el *shōgun* Tokugawa Iemochi. El feudo de Satsuma se hizo fuerte en la posición del emperador Kōmei, jurándole lealtad a él, y más tarde a su hijo, el emperador Meiji, en lugar de al *shōgun*. A esta causa se unió el feudo de Chōshū, formando la alianza Satchō. Esta palabra es el resultado de la unión entre los feudos de Satsuma y Chōshū, conseguida en 1886 mediante una reunión orquestada por Sakamoto Ryōma de Tosa, entre Okubo Toshimichi y Saigō Takamori de Satsuma y Katsura Kogorō de Chōshū. Samuráis disidentes de diversos clanes se unieron a la causa de derrocar al *bakufu* para devolver al poder al emperador.

La gran mayoría de los samuráis que apoyaron la revolución que culminaría con el periodo Bakumatsu, las guerras Bōshin y la Restauración Meiji, pertenecían a las clases *gōshi* o samurái de bajo rango, ocupados de zonas rurales. En feudos como Tosa (Shikoku), incluso llegaron a crearse una clase inferior a los *gōshi*, los *kashi*, cuyo nombre era sinónimo de desperdicio. Estos individuos que ostentaban una suerte de hidalguía indigente, vieron en estas guerras una posibilidad de mejorar sus vidas.

Tras más de una década de escaramuzas, asesinatos, batallas campales y asedios a fortalezas, las facciones imperialistas lograron su victoria, dando fin al periodo Edo y estableciendo la nueva era Meiji.

Pese a que los movimientos originales de sublevación estaban ligados a la expulsión de los extranjeros y el cierre de los puertos japoneses al comercio con Occidente, los primeros movimientos del gobierno Meiji fueron de alianzas con las potencias extranjeras. En el caso de España, en 2018 se celebraban los 150 años de relaciones diplomáticas entre España y Japón, mediante de la firma del tratado de Amistad, Comercio y Navegación entre ambas naciones.

15 Actuales islas de Okinawa.

Tsuba y tōsōgu durante la Revolución Meiji – periodo Bakumatsu

En primera instancia, la revolución que culminó con la era Meiji supuso un periodo dorado para toda la industria armamentística. Sin embargo, la gran producción de *nihontō*, no estaba ligada a la calidad artística de estos o de sus monturas. El hecho de que una gran mayoría de los samuráis de Satsuma, Chōshū y Tosa no dispusiese de una posición económicamente pujante, contribuyó en mucho a que en las armas realizadas en estos momentos se priorizara lo útil sobre lo estético. Además, las doctrinas neo-confucianistas que promulgaban muchos de estos samuráis, alababan la austeridad y la rudeza de las formas, en contra del barroquismo y decorativismo al que habían llegado las piezas del *tōsōgu*. Con todos estos ingredientes, surgieron varios tipos de *koshirae*, o formas de montar el *nihontō*, tales como el Satsuma *koshirae*, que destacaba por la sencillez del *tōsōgu* así como por un anudado en la empuñadura muy característico. Las guardas utilizadas por los miembros de la alianza Satchō se asemejan a los tipos *tōshō*[16] y *katchūshi*[17] *tsuba*, utilizando el hierro como materia prima y leves decoraciones en *kage sukashi* como ornamentos. El resto de piezas del *tōsōgu*: *habaki, seppa, fuchi, kashira* y *menuki* se realizaban igualmente en hierro, cobre o cuerno. El *tsukamaki* o encordado de la empuñadura que utilizaban en Satsuma se divide en dos tipos: el *shōnai jōshi itōmaki* y el *shōnai gōshi itomaki*, siendo el primero utilizado por los samuráis de alto rango, y el segundo, perteneciente al grueso de la tropa formada por samuráis de bajo rango (Buck, Thomas. *The art of Tsukamaki*, 2014. Pp. 80-83)



Fig. 4. *Tipo de sable que solían portar los samurái de clase baja a finales del periodo Edo.*

Desconocemos en qué momento y circunstancia los samuráis de Satsuma tomaron como propios los diseños de la empuñadura de los vasallos del norteño feudo de Shōnai, en la actual zona de Yamagata. Aunque quizás podríamos hallar una explicación a este misterio en el ataque en enero de 1868, de los samuráis de Shōnai a la residencia Satsuma en Edo, beligerancia que inició las guerras Bōshin que darían fin al periodo gobernado por el *bakufu* Tokugawa (Dixon, Jeffrey; Sarkees, Meredith. *Guide to Intra-State wars. An examination on civil wars 1816-2014*, 2016. P. 456) En el caso de los samurái de alto rango,

16 Guardas de forjador. Guardas simples realizadas en acero forjado. Su decoración es escasa, limitándose a las marcas del martilleado en la forja o a pequeñas aberturas en forma de talla o vaciado del metal, creando formas en negativo o *kage sukashi*.

17 Guardas del armero. Guardas simples realizadas en acero de forja. Son bastante similares a las *tôshô tsuba*. Se las distingue por contar con una superficie menos tosca y contar con un borde decorativo en relieve (*mimi koniku*).

encontraremos *tsukamaki* con *ito* (cordones) de seda o barba de ballena lacada, siendo el algodón o papel lacado el material más común en las tipologías de *gōshi* y *kashi*. En las colecciones españolas tenemos muchos ejemplos de *nihontō* del periodo Bakumatsu. Sin embargo, no existe ninguna explicación ante la gran cantidad de este tipo de obras, que no son especialmente vistosas o estéticas. Aquí lanzo la hipótesis de que, una vez llegados a puestos importantes del gobierno, los samurái de la alianza Satchō vendieron sus *nihontō* utilitarios para hacerse con otros de mayor categoría, o que sencillamente, los desecharon al no ser necesarios una vez finalizadas las contiendas.

Por su parte, las tropas del *bakufu* Tokugawa no experimentaron un cambio especial en las tipologías de las monturas de sus sables, más allá de la evolución de cada una de las escuelas de *tsubakō* activas en sus áreas.

Las tsuba durante las eras Meiji y Taishō

Cómo hemos visto, las escuelas de *tsubakō* han ido evolucionando desde los modelos más sobrios hasta las formas más barrocas sin por ello renunciar a la función primera de la pieza como protectora de la mano. Sin embargo, las vicisitudes que se vivieron en el período Bakumatsu, llevaron a una producción muy alta de piezas de bajo coste y motivos sencillos. Esto llevó a la bancarrota a muchos artistas que vieron que no podían dar salida a las *tsuba* que elaboraban bajo su propia tradición de forja. Siendo uno de los motivos por los que varias escuelas, se extinguieron antes de llegar a la era Meiji.

Una de las principales salidas laborales para *tsubakō* y *tōsōgushi* durante los primeros años de Meiji fue encontrar empleo en las delegaciones adscritas a la Agencia de la Casa Imperial. El enorme repositorio de la corona imperial japonesa, creció exponencialmente en número de piezas con la adición de tesoros pertenecientes al *bakufu* Tokugawa. Para restaurar, conservar y renovar varias de las piezas del *tōsōgu* de estas colecciones se empleó a muchos *tsubakō.* Sin embargo, estos trabajos eran de índole temporal, y sólo supusieron una solución a corto plazo.

Desde la creación de un gobierno Meiji en 1868, diferentes regulaciones fueron impuestas con el fin de erradicar todo rastro del pasado feudal japonés, iniciando una frenética carrera hacia la modernidad y la industrialización. Los feudos o *han* fueron abolidos para crear prefecturas o *ken* y los títulos de los señores feudales fueron reemplazados por marquesados, condados y ducados occidentales. De todas estas nuevas leyes, la normativa que más afectó a los artistas relacionados con el *nihontō*, fue el edicto *hai tōrei* de 1876. Esta regulación impedía portar sables en público, a excepción de los cuerpos del ejército y la policía.

Las piezas que componen la montura del sable japonés no son sino complementos y joyas con un exhibicionismo sociocultural inherente a su naturaleza. A pesar de ello, las *tsuba* nunca fueron consideradas una pieza de museo, sino una parte útil de un conjunto militar y artístico. Un *nihontō*, sin embargo, al margen de su función bélica, si había gozado de la característica de pieza expositiva, aunque desprovisto de toda su montura, presentando únicamente la hoja sobre un *katanakake* (expositor). No dejando opciones de exhibir las piezas del *tōsōgu*, el edicto *hai tōrei* selló de manera fatídica el destino de los *tsubakō*, provocando la extinción casi inmediata de aproximadamente el 70% de las escuelas de artistas dedicadas a este trabajo. Los cuerpos y fuerzas de la seguridad del estado Meiji si disponían de una autorización especial para portar sables, sin embargo, la regulación *danpatsu rei* de 1871 sobre la vestimenta y peinado, redujo cualquier posibilidad de revitalización de las *tsuba*. Mediante esta ley, se instaba a abandonar las vestimentas tradi-

cionales asociadas a los samuráis, cambiando los *gi/montsuki/haori*[18] por chaquetas y las *hakama*[19] por pantalones (Id. Eisenstadt, Samuel Noah. P. 163) Las fuerzas del nuevo estado impulsaron un ejemplo social, adoptando también armas blancas occidentales como sables de caballería e infantería. Tanto en la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) o en la Guerra Ruso Japonesa (1904-1905), la industria bélica japonesa se centró en imitar los modos y usos militares de Occidente.

Los últimos años de la era Meiji y los primeros años de la era Taishō (1912-1926) fueron realmente positivos para el mundo del *nihontō* con la creación, por parte de Takase Uko, de la Nihon Tōken Hozon Kai en 1910. A esta asociación para el estudio, conservación de piezas y preservación de las tradiciones de forja, siguieron muchas otras asociaciones y estudiosos que pusieron de nuevo al *nihontō* en la escena del panorama artístico. Las *tsuba* y piezas del *tōsōgu* siguieron la estela del sable japonés y ocuparon el puesto que merecían en espacios museográficos especializados. Por primera vez en la historia, las *tsuba* se encontraban expuestas en vitrinas, como obras de arte independientes. Esto favoreció la revitalización de algunas escuelas de *tsubakō* que habían resistido los duros tiempos trascurridos entre finales del periodo Edo y principios de Meiji.



Fig. 5. *Una clase en la Academia de Bellas Artes de Tōkyō. CC.*

Como hemos apuntado anteriormente, pocas fueron las tradiciones que sobrevivieron, siendo tristemente escasos los artistas que pudieron continuar su actividad aún en la era Taishō. Sin embargo, en honor a la valentía y tesón de ellos, rendimos homenaje a algunos *tsubakō* que trabajaron duramente para que su arte no desapareciera en las arenas del tiempo. Entre aquellos que llegaron a trabajar en el siglo XX, podemos encontrar a:

Gotō Jōichi [後藤常市] (1874-1939) discípulo de la línea principal de la escuela Gotō y de Kanō Natsuo.

Gotō Kenjō [後藤顕乗] (1828-1904), séptima generación de la línea Ribei de la escuela Gotō.

18 Diferentes prendas que componen la parte superior del *kimono* masculino o vestimenta del samurái.

19 Falda pantalón con tablas, típico en la vestimenta tradicional japonesa, y de uso prioritariamente masculino.

Gotō Mitsunaka [後藤光仲] (1868-1912), octava generación de la línea Ribei de la escuela Gotō.

Fukui Ichiju [福井一寿] (1835-1903) de la escuela Gotō Ichijō.

Sekiguchi Tetsujirō Ichija [関口鉄次郎一也] (1850-1933) de la escuela Gotō Ichijō.

Sugioka Toyozō Ikken [杉岡豊蔵一拳] (1832-1904) de la escuela Gotō Ichijō.

Shōami Katsuyoshi [正阿弥勝義] (1832-1908), novena generación de la escuela Bizen Shōami.

Hayashi Momo [林百雄] (1870-1911) octava generación de la escuela Hayashi.

Fukawa Kazunori [府川一則] (1856-1919), segunda generación de la escuela Fukawa de Edo.

Fukawa Kazunori [府川一則] (1870-1934), cuarta generación de la escuela Fukawa de Edo.

Nishigaki Shirōsaku [西垣四郎作] (1839-1905), que utilizó en sus obras tempranas el pseudónimo de Yoshihide [吉秀], para después cambiar a Hisahide [久秀], fue el octavo *sōke* de la escuela Nishigaki.

Mitsunaga [光長] (1850-1923) segunda generación de la escuela Toyokawa Mitsunaga.

Mitsushige [光重] (¿?-1923) perteneciente a la escuela Toyokawa Mitsunaga.

Mitsuharu [光春] (1871-1962) perteneciente a la escuela Toyokawa Mitsunaga.

Nobuharu [信春] (1898-1979) perteneciente a la escuela Toyokawa Mitsunaga.

Ikeda Takao [池田隆雄] (1850-1934), discípulo de Kanō Natsuo.

Tetsuzō Akio [秋雄 鉄三] (¿?-1950), hijo de Kanō Natsuo.

Tsukada Hideaki [秀鏡塚田] (1848-1918), discípulo de Kanō Natsuo.

Kagawa Katsuhiro [香川勝広] (1853-1917), discípulo de Kanō Natsuo.

Kagawa Katsukiyo [香川勝清] (1894-1967), discípulo de Kanō Natsuo. e hijo de Katsuhiro.

Nomura Katsumori [野村勝守] (1835-1917), discípulo de Kanō Natsuo.

Nakasato Norinaga [中里則長] (1852-1930), discípulo de Kanō Natsuo.

Katsurano Sekibun [桂野赤文] (1838-1912), segunda generación de la escuela Katsurano.

Katsurano Sekibun [桂野赤文] (1869-1940), tercera generación de la escuela Katsurano y discípulo de Kanō Natsuo.

Ichiryū Tomoyoshi [一柳友善] (1846-1922), séptima generación de la escuela Ichiryū.

Sekijōken Motozane [赤城軒元孚] (1846-1916), cuarta generación de la escuela Sekijōken de Mito.

Yonezawa Hiromasa [米沢弘正] (1849-1922), de la escuela Mizuno de Kaga.

Mimasaka Yoshisane [美作義実] (1859-1915), décima generación de la escuela Nakagawa.

Mimasaka Katsubumi [美作勝文] (1897-1970), undécima generación de la escuela Nakagawa.

Tani Kankyū [谷寛久] (1844-1925), de la escuela Tani.

Chishiki Hikokichi [知識彦一] (1859-1923), sexta generación de la escuela Chisiki.

Norisuke Katsuaki [則亮克明] (1837-1913), tercera generación de la escuela Norisuke de Owari.

Yonemitsu Taihei [米光太平] (1888-1980), de la escuela Hayashi.

Yoshioka Sōunsai [吉岡宗雲斎] (¿?-1923), de la escuela Yoshioka de Edo.

Décima generación Edo-Itō: Itō Masataka [伊藤正隆] (¿?-1910), también llamado Katsumi [勝見] y Jinemon [甚右衛門] *jūdai*.

Undécima generación Edo-Itō: Itō Masami [伊藤正見], activo a principios-mediados de siglo XX, también llamado Jūgorō [拾五郎].

Analizando esta larga, pero a la vez escueta lista de *tsubakō*, si tenemos en cuenta a los cientos que trabajaron durante el periodo Edo, podemos deducir varios hechos. La mayoría de estos artistas que llegaron a trabajar en el siglo XX, son artistas independientes. Muy pocos de estos *tsubakō* representan una genealogía familiar. Como hemos podido observar, la mayoría son discípulos del taller de una escuela determinada, al margen de su línea sucesoria. Esto atestigua el cambio que se llevó a cabo a finales del periodo Edo, transformando los viejos gremios cerrados entorno a una estructura familiar, en talleres que se asemejaban a academias modernas. Otros tantos, ni siquiera adoptan el nombre de su escuela como apellido, firmando sus piezas con su nombre propio y apellido civil. De estos últimos *tsubakō*, apenas en algunos casos sabemos en qué taller o bajo qué maestro estudiaron.

Unno Shōmin y su taller

De todos ellos, nos gustaría destacar el caso de uno de los muchos alumnos de Kanō Natsuo, posiblemente el más brillante de ellos, que trabajó a lo largo de las eras Meiji y Taishō. Se trata de Unno Shōmin [海野勝珉] (1844-1915) que nació en Mito, en la provincia de Hitachi, hijo de Unno Denemon [海野伝右衛門]. Su tío, Unno Yoshimori [海野美盛] tenía un pequeño taller de orfebrería, y allí es donde Shōmin inició su formación de *kinkō.* Una vez aprendió las técnicas básicas, buscó perfeccionarlas en el taller de Hagiya Katsuhira [萩谷勝平], un orfebre local con bastante fama en el Mito de mediados de siglo XIX (Sesko, Markus. *Kano Natsuo. His life, his art and his sketchbooks.* P.36) De forma complementaria a sus estudios sobre el metal, se puso a las órdenes de los maestros Adachi Umetani [安達梅渓], para aprender pintura china, y de Take Shōjirō [武庄次郎], para aprender caligrafía. En estos momentos, firmaba sus piezas como Motohira.



Fig. 6. *Unno Shōmin. CC.*

Con la llegada de la era Meiji, en 1868 Unno se dirige a la nueva capital del país para pulir su técnica. Por aquel entonces estaba ya tan seguro de su maestría como *tsubakō* que se



Fig. 7. *Kanamono. Trabajo en metal con diferentes aleaciones realizado por Unno Shōmin. CC. Colección privada.*

puso el nombre de Unno Shōmin, con unos ideogramas que aluden a que su habilidad había sobrepasado a la del renombrado maestro Yokoya Sōmin. Presentó *tsuba* a concurso en la II y III Exposición Internacional de Promoción de la Industria Nacional en 1878 y 1881, obteniendo premios en ambas ediciones. Allí conoció al maestro *tsubakō* Kanō Natsuo, quien era miembro del jurado que otorgaba los premios en metalistería. En 1890, viendo que todavía tenía mucho que aprender, Unno Shōmin se matriculó en la Academia de Bellas Artes de Tōkyō, donde impartía clase Kanō Natsuo, que admitió en varias ocasiones que Shōmin era su alumno más aventajado, convirtiéndolo en ayudante de profesor en tan sólo un año. En 1894 fue admitido como profesor de bajo rango, llegando a ostentar el título de profesor oficial de la Academia en 1896 (Id. P.38) En el año intermedio entre ambos rangos académicos fue escogido para ser jurado en la IV Exposición Internacional de Promoción de la Industria Nacional, ocupando el puesto del maestro Kanō. Hasta la edad de 73 años siguió trabajando, utilizando varios *nyudōgō*, tales como: Sōsetsu [藻接], Sōsetsuken [藻接軒], Kyokutō [旭登], Hōshū [芳洲], Tōkasai [東華斎] y Seiryūken [生龍軒].

El legado que Unno Shōmin dejó tras de sí, no se limitó a su obra, sino a una legión de *tsubakō* y *tōsōgushi* que continuaron su labor a lo largo de las eras Meiji, Taishō y Shōwa:

Unno Toyotarō [海野豊太郎] (¿?-1910), llamado Minjō [珉乗], fue el primogénito de Shōmin.

Unno Kiyoshi [海野清] (1884-1956), llamado Shūmin [秀珉], era el benjamín de Shōmin. Fue profesor en la Universidad de Bellas Artes de Tōkyō y declarado tesoro viviente (*ningen kokuhō*).

Unno Katsuhide [海野勝秀] (1868-¿?), discípulo adoptado por Shōmin.

Uno Senmin [宇野先民] (1879-¿?), discípulo de Shōmin.

Mukai Katsuyuki [向井勝幸] (1860-1907), discípulo de Shōmin.

Mukai Katsuaki [向井勝明] (¿?), discípulo de Shōmin.

Itō Katsuhide [伊藤勝英] (¿?), discípulo de Shōmin.

Mizuno Gesshū [水野月州] (¿?), discípulo de Shōmin.

Taguchi Katsuyama [田口勝山] (1867-¿?), discípulo de Shōmin.

Toda Katsunari [土田勝業] (1881-¿?), discípulo de Shōmin.

Yamazaki Nankai [山崎南海] (¿?), discípulo de Shōmin.

Yugawa Hōsan [湯川芳山] (1878-¿?), discípulo de Shōmin.

Suzuki Minya [鈴木珉弥] (1862-¿?), discípulo de Shōmin.

Abe Seimin [阿部清珉] (1883-¿?), discípulo de Shōmin.

Kurita Teimin [栗田貞珉], discípulo de Shōmin.

Mizuno Katsutoshi [水野勝年], discípulo de Shōmin.

Bibliografía

Buck, Thomas (2014): *The art of Tsukamaki*. Lloyd & Tutle publishing limited. Poland.

Dixon, Jeffrey - Sarkees, Meredith (2016): *Guide to Intra-State wars. An examination on civil wars 1816-2014*. SAGE Reference. CQ Press. California (USA).

Eisenstadt, Samuel Noah (1996): *Japanese Civilization. A comparative way.* University of Chicago Press. Chicago (USA).

Fukushi, Shigeo (2016): *Tosogu classroom*. Vol. 1. Traducido y publicado por Sesko, Markus en colaboración con NBTHK AB [Nihon Bijutsu Tōken Hozon Kyōkai American Branch] y NBTHK EB [Nihon Bijutsu Tōken Hozon Kyōkai European Branch]. Lulu Inc.

Fukushi, Shigeo (2017): *Tosogu classroom*. Vol. 2. Traducido y publicado por Sesko, Markus en colaboración con NBTHK AB [Nihon Bijutsu Tōken Hozon Kyōkai American Branch] y NBTHK EB [Nihon Bijutsu Tōken Hozon Kyōkai European Branch]. Lulu Inc.

Haynes, Robert Eugene (2001): *The Index of Japanese Sword Fittings and Associated Artists. Vol. I-II-III.* Nihon Art Publishers. USA.

Haynes, Robert Eugene (2011): *The Index of Japanese Sword Fittings and Associated Artists. (Corrigenda)* Nihon Art Publishers. USA.

Haynes, Robert Eugene (2015): *The Index of Japanese Sword Fittings and Associated Artists. (Corrigenda)* Nihon Art Publishers. USA.

Nishiyama, Matsunosuke (1997): *Edo Culture. Daily life and diversions in uran Japan, 1600-1868.* Traducido y publicado por Gerald Groemer. University of Hawai'I Press. Honolulu (USA).

Nomikos Vaporis, Constantine (2008): *Tour of duty. Samurai, military service in Edo and the culture of Early Modern Japan.* University of Hawai'i Press. Honolulu (USA).

Ogawa, Morihiro (2009): *Art of the samurai. Japanese arms and armor 1156-1868*. The Metropolitan Museum of Art. New York (USA).

Pita Céspedes, Gustavo (2014): *Genealogía y transformación de la cultura bushi en Japón*. Biblioteca de Estudios Japoneses. Edicions Bellaterra. Centro de Estudios e Investigación sobre Asia Oriental. Universidad Autónoma de Barcelona.

Sesko, Markus (2011): *Genealogies of Japanese tsuba and tōsō-kinkō artists*. Herstellung ung Vellag. Books on Demand. Norderstedt (Germany).

Sesko, Markus (2011): *Handbook of Sword Fittings related terms*. Markus Sesko. Books on Demand. Norderstedt (Germany).

Sesko, Markus (2015): *Japan's most important sword fittings.* Lulu Inc. [s.l.]

Sesko, Markus (2013): *Kano Natsuo. His life, his art and his sketchbooks*. Markus Sesko. Lulu Inc. [s.l.]

Sesko, Markus (2012): *Koshirae. Japanese sword mountings.* Lulu Inc. [s.l.]

Sesko, Markus (2012): *The Japanese toso-kinko schools.* Markus Sesko. Lulu Inc. [s.l.]

Torigoye, Kazutaro (1960): *Tsuba Geijutsu Kō. Tsuba, an aesthetic study.* Kyōto (Japan).

VV.AA. (2004) *Arte japonés y japonismo. Catálogo de la Exposición*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

VV.AA. (1998) *Colección Palacio. Arte Japonés en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.* Museo de Bellas Artes de Bilbao.

VV.AA. (2007) *Collection of Kiyomizu Sannenzaka Museum. Vol.34. Late Edo and Meiji Period Sword Guards and Fittings.* Ediciones Rokushō. Kyōto (Japan)

Zamora Calvo, Mª Jesús (2012): *Japón y España: acercamientos y desencuentros (siglos XVI y XVII)*. Satori Ediciones. Gijón.

Publicaciones del autor:

Sala Ivars, Marcos A. (2019) "Códigos de honor: El samurái y la onna bugeisha. en Japón". *El archipiélago de la cultura. Tradiciones: Donde el pasado es presente.* Fernández González, Julián (Ed.) Mediatres Estudio Editorial. Barcelona, (en prensa).

Sala Ivars, Marcos A. (2019) "El sable japonés: Forjadores sagrados en Japón". *El archipiélago de la cultura. Tradiciones: Donde el pasado es presente.* Fernández González, Julián (Ed.) Mediatres Estudio Editorial. Barcelona, (en prensa).

Sala Ivars, Marcos A. (2016) "Los sables japoneses y sus complementos: objetos de deseo de nuestros coleccionistas/compradores". *Revista de Museología.* Nº 65. Colecciones Asiáticas en España. Pp. 54-66.

Sala Ivars, Marcos A. (2015) "Namban kozuka, kōgai y saguri. Influencias namban sobre complementos del sable japonés" pp. 153-167 en *Visiones de un mundo diferente. Política, literatura de avisos y arte namban.* Coordinadores Takizawa, Osami y Míguez Santa Cruz, Antonio. E-Libros Colección Lejano Oriente. Archivo de la Frontera. Centro Europeo para la Difusión de Ciencias Sociales. Alcalá de Henares.

Macarena Torralba García

Doctorando en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla

El amanecer del japonismo

Resumen

Oriente nos atrapa con su enigmática mirada. En él buscamos un atisbo de inspiración que nos parece perdida, buscando nuevas fuentes de donde beber. Nuestro pasado islámico como nación nos atrae irremediablemente al origen de las 1001 noches, pero si nadamos por aguas más profundas, las sirenas nos conducen hacia la magia del japonismo. Esta corriente influenciada por la apertura del Meiji ha resultado ser mucho más que una moda pasajera, ha desembocado en grandes hitos de la creatividad contemporánea, dando lugar a lo que hoy día conocemos como neojaponismo.

Abstract

East catches us with its enigmatic look. In it we look for a glimpse of the inspiration that seems lost to us, looking for new sources to drink from. Our Islamic past as a nation inevitably attracts us to the origin of the 1001 nights, but if we swim through deeper waters, the sirens lead us to the magic of Japaneseness. This current influenced by the opening of the Meiji has turned out to be much more than a passing fad, has led to great milestones of contemporary creativity, giving rise to what we now know as neo-japanism.

Palabras clave

Japonismo, Meiji, influencia, arte, estética, ukiyo-e,

Keywords

Japonism, Meiji, influence, art, aesthetics, ukiyo-e,

Macarena Torralba García

Doctorando en Arte y Patrimonio por la Universidad de Sevilla

El amanecer del japonismo

Introducción

La aguda mirada del artista penetra con determinación en el lienzo. En su taller, el escultor encuentra la figura escondida en la dura piedra, y de la mano del escritor brotan palabras que expresan alegría, miedo y llanto. Mucho se ha debatido sobre la creatividad, que ha elevado la figura del artista de un mortal artesano a la divinidad de su maestría técnica y expresiva. Lo cierto es que la mano del virtuoso es seguida a menudo por una visión perspicaz que escruta en el entorno, en sus vivencias propias y se deja impregnar del olor de la naturaleza, de las historias pasadas o de exóticos mundos de fantasía.

En su anhelo por hallar a las musas, la historia nos narra los viajes y vicisitudes de los grandes maestros, como por ejemplo aquellos emprendidos por Velázquez a Italia, en donde halló una reveladora mejora técnico-estética; o la minuciosa y ecléctica expresividad de la *Mona Lisa*, culmen de la delicada maestría lograda por Leonardo, que exhibe además una belleza casi científica en cuanto a proporcionalidad y anatomía, un camino de aprendizaje logrado tras años de carrera. Los artistas, como agentes expresivos de su época, se han embarcado en la aventura de la exploración, huyendo en la medida de lo posible de lo común, lo rutinario, para conquistar cotas exóticas y explorar estéticas diferentes.

Así, con el inicio de la Era de los grandes descubrimientos, comenzaron un largo camino de exploración hacia lejanos horizontes, hacia la influencia de lo exótico. Un camino de ida y vuelta por el que hoy pisa con fuerza la industria y el diseño, dando los mismo pasos con los que en su día el arte occidental llegó a coronar las Islas del Sol Naciente. Impregnándose del suave buqué del propio Yamato recorren un camino que acercó Europa y Japón no solo en el espacio sino también en el tiempo. Este fenómeno fue lo que acuñó Jules Claretie como *japonismo (Elwood Hartman, 1981:141-166)*, atendiendo a su perspectiva estética. Y es que aquella memorable *Exposición Universal de Paris* de 1878 (David Almazán, 2006: 85-104) probablemente sea el germen del gusto adquirido por Occidente hacia todo lo reconocible como japonés, ya que fue capaz de transformar la percepción más popular del *ukiyo-e* en el culmen del refinamiento estético europeo de la tardo-decimonónica.

Los albores del japonismo

Los *Kurofune zarpados desde Lisboa y Sevilla*[1] *como flotas comerciales, arribaron a Hiroshima en medio de una oleada comercial*. Sus velas no solo trajeron vientos mercantiles sino intereses mucho más humanísticos, religiosos y artísticos. San Francisco Javier y aquellos monjes que asentaron las bases comunicativas para la evangelización, germinaron una semilla artístico-cultural gracias a la exhibición de la pintura de la *Santa Virgen* (Fernando García Gutiérrez, 2013a: 122) y a su labor didáctica de la estética occidental. Durante apenas unas décadas este brote floreció con ilustres piezas *namban* (Fernando García Gutiérrez, 2013a: 121-126) que el paso del tiempo ha protegido como tesoros de una época ya pasada.

Lamentablemente estos aires foráneos pronto se vieron truncados por el nuevo cierre político y social de Yamato. El comercio con Extremo Oriente a inicios del XVII quedó reducido a tratados mercantiles con *La Compañía de las Islas Orientales,* a los asentamientos lusitanos en Goa y Macao (Torralba M., 2015: 123-144) y castellanos en Filipinas. La escasez del exótico lujo venido del mítico Este, elevó las lejanas piezas suntuarias a la categoría las grandes Artes.

Se trataba de mobiliario, objetos de extraño origen o aspecto y piezas decorativas que pronto llenaron los gabinetes de las altas clases sociales[2]. Y el aumento de la demanda trajo consigo una revolución en la manufactura artística. Las nuevas tendencias confluyeron en los lenguajes ornamentales de las llamadas *chinoseries* (Almazán 2003:83-106). Su mayor apogeo llegó un tiempo después, en el siglo XVIII, con la adquisición del gusto por Oriente. Se tardó casi un siglo en que este fenómeno fuese acompañado de la apertura de fronteras que impulsó *Meiji* (1868-1912). Fue aquí cuando despertó el japonismo.

De este modo, y adentrándonos más en este renovado amanecer, estudiando las primeras horas del alba, podemos apreciar la delicadeza del periodo Kanei (1848-1854), donde los barcos mercantes extranjeros volvieron a las costas niponas. La restauración Meiji sucedida apenas una década después, en 1868, permitió un incremento exponencial del comercio entre ambos horizontes, incluyendo fotolitografías, grabados, cerámica, artesanías tejidas en seda, o variopintos bronces y esmaltes cloisonné[3]. Y así, lo que comenzó como una atracción parisina hacia las xilografías *ukiyo-e* que envolvían piezas consideradas por los comerciantes de la época como de mayor importancia[4], no tardó en volverse una de las mayores fuentes inspiradoras para los artistas contemporáneos.

Todo ello quedó marcado por la *intra-historia*, por las pequeñas narraciones que pieza a pieza conforman un mapa del japonismo. Por mencionar alguna pieza del puzzle, podemos hablar de aquel pintor, grabador y diseñador, Félix Bracquemond que tuvo acceso alrededor de 1856 a un pequeño libro de esbozos del gran maestro Hokusai, al visitar el

1 La ruta portuguesa partís de Lisboa y bordeaba África para llegar a Goa, Malaca y Macao, finando en Nagasaki. Por contra, el camino español partía de Sevilla y atravesaba el Atlántico para llegar a Veracruz, Acapulco y Manila, terminando también por la zona de Kyshu. Más información en GALVAO, A., (1563)*"Tratado dos descobrimentos".* La publicación original puede consultarse en la pagina Web de la Biblioteca Nacional de Portugal: (http://purl.pt/15321).

2 "En el ámbito del coleccionismo, la llegada de objetos de lugares lejanos y exóticos hay que localizarla museísticamente en el ámbito de los Gabinetes de Curiosidades." D. ALMAZÁN (2003) *La seducción de oriente: de la chinoserie al japonismo.* Revista Atigrama n.º 18, pp 83-106

3 Técnica decorativa realizada sobre metal empleando esmalte vidriado. CARPENTER, WOODROW (1995) *Cloisonné primer, fron Grass on Metal*, the Enamelist Magazine.

4 P. ANDIA (2014) *Xilografía japonesa: ukiyo-e I. Historia de la xilografía japonesa*. Revista digital Ecos de Asia. Disponible en http://revistacultural.ecosdeasia.com/xilografia-japonesa-ukiyo-e-i-historia-de-la-xilografia-japonesa/ [Consultado el 11/01/19]

taller de su impresor. Parte de sus páginas, rescatadas por el artista parisino, habían sido empleadas como embalaje.

Ya entre 1860 y 1861 se masificó la llegada de reproducciones en blanco y negro del famoso estilo xilográfico nipón. Esto lo describe el propio Baudelaire en una carta escrita en 1861: «Hace un tiempo recibí un paquete de *japonneries*. Las he repartido entre mis amigos». Apenas un año después abrían sus puertas tiendas como *La Porte Chinoise* en pleno corazón de Paris[5] y las delicadas piezas de Extremo Oriente se exhibían como verdaderas atracciones en la *Exposición Universal de Londres* (1862) (Alagón, 2016: 627-634).

El término que hoy todos conocemos para aquellas obras inspiradas en la estética nipona tardó algo más de 10 años en manifestarse. Llegó de la mano de Jules Claretie en su libro *L'Art Francais* de 1872. El vocablo *japonesque* o *japonaiserie* se ideó para designar a aquellas obras artísticas de autoría europea, creadas a partir de la transferencia directa o de los principios del arte japonés sobre el occidental. Como ejemplo reconocible de ello podemos destacar la ópera *"La princesse jaune" donde según Louis Gallet, había una chica holandesa que está celosa de su amigo artista por un grabado ukiyo-e[6].*

Descubriendo tesoros de papel

Ciertamente a la ciudad de las luces llegaron miles de xilografías extranjeras desde 1860. Sin embargo, durante la primera década la mayoría de ellas las habían creado grabadores contemporáneos. Fue necesario que pasara un tiempo de asimilación para que el gusto adquirido por Occidente permitiera la entrada de los maestros de las grandes generaciones anteriores.

Tras este periodo de entendimiento, Ukiyo-e se convirtió en una de las grandes inspiraciones de finales del XIX para multitud de pintores: desde modernistas a impresionistas pasando a los cubistas de comienzo del XX. Todos ellos se fascinaron de las bellas composiciones asimétricas, de la irregularidad y de la estética del país del sol naciente. La ecléctica falta de perspectiva unida a la planitud del color, vibrante y saturado, o la libertad compositiva frente a las clásicas de los cánones occidentales. Los desdibujados ejes diagonales que se esconden entre sus fondos, contrastan enormemente con la tradición artística europea. Todo ello es asumido con una fastuosa velocidad por la pintura rupturista de finales del XIX y las vanguardias de comienzos del XX. Se convierten así en recursos liberadores frente a los convencionalismos academicistas.

Como apunte, encontramos al otro lado del Atlántico, multitud de intelectuales norteamericanos contradecían la apreciación francesa por la xilografía japonesa. Sostenían que los grabados Edo eran solo una vulgar forma de arte, que era única de ese periodo y muy diferente al legado que la nación de Yamato había dejado en cuanto a lo religioso y suntuario *(Almazán, 2003:83-106)*. Esta opinión derivó sin duda en una oleada de coleccionismo e interés por piezas de Yamato-e (大和絵)[7], especialmente de maestros como Sesshu *(García Gutiérrez 2015: 59-73) y* Shubun.

5 La primera franquicia estaba situada en plena calle Rivoli (Paris) y abrió sus puertas en 1855 como boutique y tienda de decoración de chinerías y japonerías. Más información en WALL (2010) *La liebre con ojos de ámbar*. Ed. Acantilado, España.

6 INTERLUDE (2018) Ukiyo-e and the Western Musical Imaginartion II. Disponible en http://www.interlude.hk/front/ukiyo-e-western-musical-imagination-ii/ [Consultado el 12/01/19]

7 Estilo clásico de pintura japonesa. Más información en MASON, R.H.P. Y GAIGER (1997) A *History of Japan*. Rutland. C.E. Tuttle Co.

Por contra, en la sociedad parisina del siglo XIX, reconvertida en la capital cultural y artística de Occidente, destacamos coleccionistas, escritores o críticos, pero además en investigadores, periodistas, y científicos que abordaron desde la contemporaneidad estas vivencias. Así Edward Said *(Almazán, 2003:83-106)*, en su libro *Orientalismo* definió la percepción de Oriente desde nuestra cultura contemporánea como la necesidad de definir al otro en el marco de una política de imperialismo colonia. A raíz de ésta y otras afirmaciones, Luis Díez de Corral, quien fuera discípulo de Ortega y Gasset, planteó la cuestión de la hegemonía occidental en la historia *(Lassalle Ruiz 1999: 45-58). Y es que no olvidemos que la occidentalización del país del sol naciente coincidió con la expansión del japonismo al otro lado del mundo, hecho que entusiastas de la épica compararon con la influencia greco-romana del Renacimiento (Almazán, 2003:83-106).*

Todo ello llevó a artistas de toda Europa a emprender viajes inspiradores se impulsaron por los avances en transporte y el enriquecimiento de la clase burguesa, unido al gusto hacia la estética de Edo. Entre otros ejemplos destacamos los viajes del economista liberal Henri Cernuschi o el crítico Théodore Duret, quienes visitaron Cipango entre 1871-1872; o el coleccionista británico William Anderson[8], quien incluso vivió algunos años en la capital japonesa enseñando medicina. También emprendieron su propio camino hacia lo exótico algunos marchantes japoneses que posteriormente residieron en la ciudad de las luces, como Tadamasa Hayashi y Jijima Hanjuro. Todo ello repercutió en la amplitud y variedad de la muestra asiática en la Exposición Universal de Paris de 1878[9].

Sus creaciones posteriores inspiradas no solo en las vanguardias, sino en fuentes enriquecedoras contribuyeron a la difusión del legado japonés en Europa. A ello también ayudó el avance técnico en la reproducción de imágenes o la mejora del transporte, lo cual hizo mucho más accesible al gran púbico este tipo de obras. Aquí jugaron un papel muy importante las bibliotecas.

Así, la lista de los artistas que quedaron prendados del arte japonés se hace infinita: Manet, Pierre Bonnard, Henri de Toulouse-Lautrec, Mary Cassatt, Degas, Renoir, James McNeill Whistler[10], Monet, van Gogh, Camille, Pissarro, Gauguin y Klimt son algunos ejemplos. Algunos artistas como Georges Ferdinand Bigot incluso se mudaron a Japón tras enamorarse de aquellas montañosas tierras.

La influencia artística llegó a todos los campos, desde la literatura hasta la escultura. No obstante, donde más arraigo tuvo fue en la ilustración: Y es que sin esas láminas xilográficas ni litográficas de los grandes maestros *ukiyo-e* como Hokusai no podrían entenderse los carteles de Toulouse-Lautrec. El color en la obra de Vallotton o Gaugin está unido a su experiencia con los grabados nipones, pues en Europa se estilaba el sobrio blanco y negro. Whistler, quien viajó a Francia para empaparse de las nuevas corrientes artísticas del momento, resultó más que necesario para introducir en Inglaterra el arte japonés.

Esta seducción orientalista quedó reflejada no solo en el coleccionismo sino también en la propia copia motivada por la admiración de los artistas. Así, encontramos multitud de pinturas de van Gogh que nos enseña la perfecta unión entre su matérico estilo personal y la asimilada iconografía nipona. Por ejemplo, *Le Père Tanguy* muestra seis grabados *ukiyo-e* a modo de escena de fondo. En *La cortesana* copió una grabado de Kesai Eisen que encontró en la portada de la revista P*aris Illustré* de 1886. Imitando al maestro postimpre-

8 La colección de Anderson fue adquirida por el Museo Británico a principios del XX

9 BUREAU INTERNACIONAL DES EXPOSITIONS. Disponible en https://web.archive.org/web/20070703210301/http://www.bie-paris.org/main/index.php?lang=1 [Consultado el 10/01/19]

10 Un ejemplo japonista de este artista puede ser *Rosa y plata: La princesa del país de la porcelana*, pintado en 1863-64

sionista, Joan Miró en 1917 retrató a su amigo E.C. Ricart con una estampa japonés como fondo, aunque en lugar de reproducirlo lo pegó directamente.

En términos musicales podemos mencionar otro de los grandes ejemplos del japonismo, las obras de Puccini *Madamme Butterfry y Turandot; o* la opereta de Gilbert and Sullivan *El Mikado* que se inspiró por la exposición japonesa en Knightsbridge, Londres.

La pintura a la tinta *suibokuga*, monocroma, abstracta, profunda y elegantemente, resultó ser un enigmático paradigma para los expresionistas abstractos e informalistas. Por ejemplo, el impresionismo de Manet le llevó a presentar *el Pífano* (1866) en el Salón de Paris, unos años antes de las primeras oleadas japonistas, éste ya comienza a ignorar los cánones clásicos de perspectiva y hace flotar la figura en un fondo neutro de color. Degas por su parte toma prestada la composición y la tipología de escenas plasmadas en biombos y estampas, para crear lienzos costumbristas del ballet parisino. Para ello usa de principal referente el libro *Manga* de Hokusai.



Fig. 1. *Madame Monet en Kimono, lienzo pintado por Monet.*

Los artistas del momento, al igual que sucede hoy día, no son solo pintores, escultores o grabadores, sino unos enamorados de su vocación, y por tanto en muchos casos también, unos coleccionistas. Un ejemplo de ello es Monet, quien confeccionó una bella muestra de grabados los cuales muestra en varias escenas de sus pinturas, como aquella de su esposa vestida de japonesa (1876).

En contraposición, los simbolistas quisieron mirar más allá del universo de lo cotidiano que tanto interesó al impresionismo. Por ello comenzaron a bucear entre el imaginario fantástico de la cultura japonesa. Y este amor por las corrientes extremo-orientales se mantuvo con el cambio de siglo, encontrando a exponentes de muy alta calidad ya en la península, como Alexandre de Riquer (1856-1920), Ramón Casas (1866-1932) o José Triadó (1870-1929). Por continuar en esta línea, podemos citar la pintura japonista del vasco Juan de Echevarría[11] (1875-1931), a quien se le ha calificado como uno de los grandes modernistas españoles.

Y es que este enamoramiento por Extremo Oriente tardó algunas décadas en llegar hasta nuestras tierras, y sin embargo, tampoco nos dejó indiferentes. El legado que aquellos mecenas, comerciantes y burgueses nos dejaron no sería nada sin la labor de conservadores que han realizado los coleccionistas. Aquellas personas que bien por moda, bien por su especial inclinación hacia lo diferente, o por amor hacia una cultura ajena a la propia, se convirtieron en custodios de las piezas que eligieron como propias. Estos coleccionistas no solo aunaron piezas japonesas sino también en muchos casos japonerías europeas. Este fue el nacimiento de las colecciones de grabados japoneses del Museo Na-

11 *Juan de Echeverría.* Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2004



Fig. 2. *La cortesana, de Kitagawa Utamaro, en Museo de Bellas Artes de Bilbao.*

cional de Artes Decorativas o la Biblioteca Nacional.

Santos Munsuri fue uno de los primeros coleccionistas españoles, a quien donó su legado al Museo Etnológico durante la década de los 90s[12]. Otra de las grandes colecciones de patrimonio japonés en España la originó José Palacio, la cual podemos visitar en Bilbao[13]. Federico Torralba es otro de los pioneros en este sentido, cuya colección actualmente depositada en Zaragoza[14]. Mariano Fortuny (1838-1874)[15], la familia Masriera o José María Rodríguez Acosta (1878-1941)[16] son otros ejemplos notables, como Santiago Rusiñol[17], Eduald Serra (1911-2002) o el propio Antoni Tàpies (1923-2012). Sin embargo no fue hasta la segunda mitad del siglo XX, casi un siglo después de que los parisinos se embarcaran hacia Yamato, cuando los jóvenes artistas españoles emprendieron sus propios viajes personales hacia la inspiración orientalista. No es de extrañar este retraso si tenemos en cuenta los acontecimientos históricos y económicos de la primera parte del siglo XX.

Así Occidente, y más en concreto España, han acabado asumiendo elementos extranjeros como propios, siendo ya parte de su propio folclore. Con ello nos referimos sin duda a dos piezas del imaginario de la mujer andaluza, el abanico y el mantón de Manila. En el caso de éste último, su origen se remonta al comercio con el imperio chino, sobre lo cual ya reflexionó Francisco Calvo Serraller «La perdida de Manila y el triunfo pictórico del mantón» (Almazán 2003:83-106).

12 EL PAIS (1993) Argimiro Santos Munsuri donante de arte oriental al Museo Nacional de Etnología. Prensa escrita digitalizada disponible en https://elpais.com/diario/1993/03/30/agenda/733442403_850215.html [Consultado el 11/01/19]

13 Actualmente disponible en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Almazán, D., García Gutiérrez F. y Kawamura Y (2014) *Arte japonés y japonismo*. Museo de Bellas Artes de Bolbao, España.

14 Actualmente disponible en el Museo de Zaragoza. ULIBARRI J (coord) (2002) Arte oriental. Colección Federico Torralba. Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, Zaragoza.

15 Salvando las distancias la fascinación de Mariano Fortuny por el arte islámico se asemeja a aquellas colecciones japonistas contemporáneas al al pintor. Su estancia en Granada se enamoró del patrimonio y esencia del pasado nazarí de la ciudad. Esta reflexión sobre orientalismo ya la comentó en su artículo a la revista atigrama David Almazán. . Almazán (2003) *La seducción de oriente: de la chinoserie al japonismo.* Revista Atigrama nº18, pp 83-106.

16 Visitable en la Fundación Rodriguez Acosta, en Granada. FUNDACIÓN RODRÍGUEZ-ACOSTA. Web oficial de la institución disponible en http://www.fundacionrodriguezacosta.com/ [Consultado el 10/01/19]

17 De Frutos, E. P. (2017) Colecciones de arte japonés en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX (I) Revista digital Ecos de Asia disponible en http://revistacultural.ecosdeasia.com/colecciones-de-arte-japones-en-la-barcelona-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-i/ [Consultado el 12/01/10]

¿Un atardecer o un nuevo amanecer?

Las dos Grandes Guerras paralizaron la creación artística como consecuencia del gran quiebro de la sociedad. La pérdida humana, económica y social devasto naciones que tardaron largos años en recuperar su pasado y cerrar heridas. Y España, librada de la gran guerra, sufrió un conflicto bélico que también la dejó maltrecha. La propaganda globalizada diseñada durante y tras la Segunda Guerra Mundial marcó la hegemonía norteamericana en cuanto a elementos expresivos y de comunicación, hecho sin duda observable en la veloz occidentalización de países de Extremo Oriente, como el renovado Japón.

Y pese a ello, la historia reciente nos sigue brindando piezas estéticas inspiradas en la tradición o en la ecléctica modernidad nipona. Un ejemplo de ello es la gama de productos de la marca cosmética Kenzo[18], quien muestra un lenguaje de diseño que habla de los orígenes de la marca. Las flores de inspiración impresionista muestran líneas definidas que dotan de una intensa personalidad al perfume anunciado. La influencia del japonismo es mucho más evidente en estas pieza publicitaria, tanto en el vestuario de la mujer que aparece representada como el escenario que la rodea: el elemento floral destaca por encima de todo y las formas sinuosas de las ramas del árbol y del cabello de la chica aportan mucha personalidad.

La moda necesita nutrirse constantemente de nuevas fuentes de inspiración, y más aún en un mundo donde la creatividad ha de brillar más que nunca con luz propia. No olvidemos que con la globalidad resulta cada vez más accesible el arte y la estética de los rincones más lejanos, pero a la vez, resulta más complicado innovar. Marcas como Miu Miu[19] muestran como trasladar la esencia de lo japonés al textil, en forma de tonos brillantes, la belleza y delicadeza femenina o el protagonismo de la línea frente a la mancha.

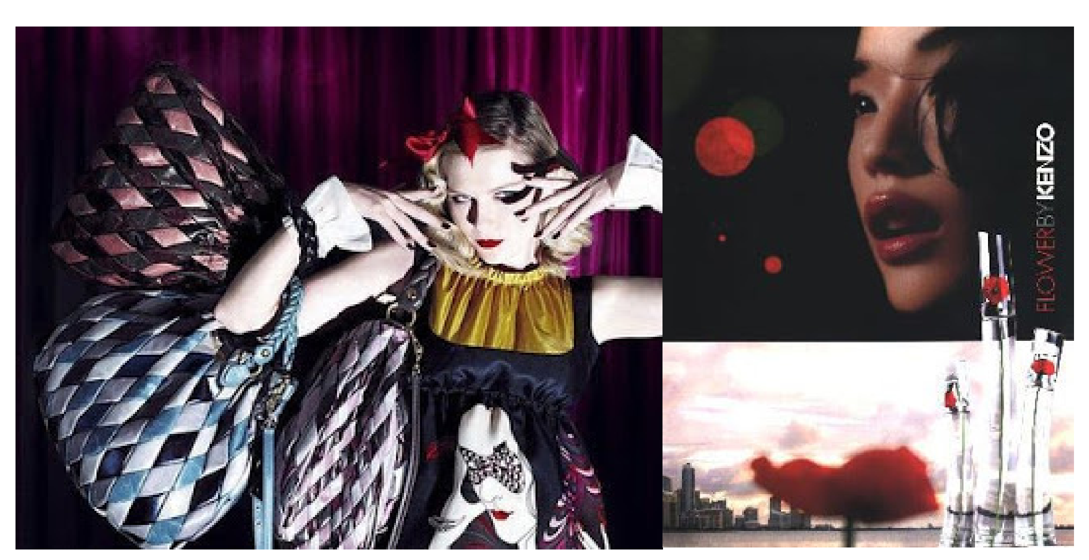


Fig. 3 y 4. *A la izquierda anuncio de Miu Miu en campaña de 2017 en Italia. A la derecha, portada publicitaria de la fragancia Flower, de Kenzo, publicidad del mismo año lanzada en Europa.*

18 Compañía fundada en 1970 por Kenzo Takada. El CEO nacido en Japón se muó a Paris en 1964 para comenzar en la industria de la moda- Su boutique parisina inspirada en sus orígenes hoy día distribuye productos de perfumería, cosmética y moda. Disponible en https://www.kenzo.com [Consultado el 11/01/19]

19 Marca de ropa y accesiorios femeninos de alto standing italiana. Se trata de una marca subsidiaria propiedad total de Prada, que nació en 1993 y está dirigida por Miuccia Prada. Su sede central está en Milán, Italia. Disponible en https://www.miumiu.com/es/es.html [Consultado el 11/01/19]

Las corrientes niponas llegaron para quedarse, y estas nuevas oleadas son definidas por estudiosos como Koichi Iwabuchi y Susan Napier, quienes sitúan al Japón del presente como uno de los pilares de la inspiración global. A través de sus investigaciones teóricas buscan establecer un paralelismo entre el primer japonismo, expuesto al inicio del capítulo, y la nueva propuesta expresiva a la que denominan *Neojaponismo*. Surgido a finales del XX, hoy día podría tratarse de un nuevo pilar creativo de una sociedad cada vez más colaborativa. Aquí es donde elementos literarios e ilustrativos como el Manga y el Anime se alzan como canales de difusión de la cultura pop tokiota. Y es que si atendemos al ámbito de las postproducción seriada, lo cierto es que los códigos expresivos que constituyen la estética manga han sufrido cantidad de adaptaciones a diferentes corrientes occidentales. Sin embargo, siguen manteniendo parte de la esencia japonesa, tanto en su arraigo iconográfico como en el uso del color o en la simplificación de la perspectiva. La estética steampunk, la épica victoriana presentes en las historietas japonesas son una muestra de la inspiración que el país del sol naciente toma de su pasada apertura a Occidente en el XIX.

Los elementos pop de la cultura japonesa no solo son objetos de consumo, sino que ya se han asentado como iconografías de carácter propio, caracterizándose como elementos de corte internacional. No hay más que ver el cierre de los Juegos Olímpicos de Río 2016 y el trasvase de la antorcha para entenderlo: Shinzo Abe, ataviado con la gorra Super Mario, bajaba por la boca una de las míticas tuberías de la saga, situada en Japón, para aparecer por la boca de otra tubería situada en Río. Abe recibía la antorcha y dejaba claro, con su gesto, cuál serán los referentes culturales. En este contexto de hibridación e influencias foráneas, Nintendo, Super Mario no era japonés, sino italiano.

Aquí es donde llega el momento de mencionar como los maestros japoneses actuales han pisado con fuerza nuestra tierra. Uno de ellos es el denominado *"Warhol japonés"*, Takashi Murakami. Una de sus primeras exposiciones castellanas tuvo lugar hace ya casi 10 años, en 2008, en España tuvo lugar en Zaragoza con motivo del congreso Nacional de la Asociación de Estudios Japoneses en España. Poco después el Guggenhein ya estaba exhibiendo una retrospectiva del artista.

Este gran pintor y escultor japonés plantea un discurso crítico hacia la posmodernidad japonesa, donde mezcla las bases de la pintura tradicional nihonga (Briessen 1999) con la estética pop occidentalizada de los elementos contemporáneos japoneses. Con ello crea un neo-pop actualizado de mestizaje entre la alta y baja cultura, que eleva las piezas de diseño serial izadas y los objetos de consumo a la categoría de las grandes artes del pasado. En contraposición, podemos encontrar a Tàpies y los informalistas manejan el discurso adoptado del budismo zen y la estética del wabi sabi mezclada con su característico estilo.

Cerrando el telón

Cerrando ya este capítulo, solo falta mencionar que Oriente nació en la mente europea como un icono de lo exótico y del lujo fuera del alcance del gran público. Poco a poco el conocimiento y difusión sobre las mercancías suntuosas que se exportaban fue seduciendo a mente y corazón de los exploradores del XVI y XVIII. Ello culminó en mucho más que el coleccionismo de las altas clases nobiliarias: en la aparición de la chinoserie, que además de una revolución técnica, trajo consigo una transformación social.

Finalmente el amanecer japonés llegó a Europa con la apertura de Meiji a final del siglo XIX, produciendo la exponencial expansión del japonismo por la cultura burguesa emergente. Estas influencias han estado limitadas en muchos casos por los conocimientos contemporáneos sobre el arte o la historia oriental, que inicialmente siendo pequeño, ha ido

in crescendo. Con ello, el propio devenir de nuestro arte y expresividad occidental, en las últimas décadas se han dejado influenciar notablemente por el zen. Además de esta aun permanente atracción, su legado, y nuestras expectantes miradas se dirigen hacia un mayor protagonismo del actual cine y medios audiovisuales extremo-orientales. Quien sabe lo que nos deparará la próxima década de lo creativo. La seducción de Oriente nunca había sido tan cautivadora.

Bibliografía

ALAGÓN LASTE j.m. (2016) *La imagen del Japón tradicional a través de las Exposiciones Universales.* En GÓMEZ ARAGÓN A. (de.) Japón y occidente. El patrimonio cultural como punto de encuentro, Aconcagua, pp 627-634, Sevilla.

ALMAZÁN TOMAS D. (2006) *Las exposiciones universales y la fascinación por el arte del Extremo Oriente en España. Japón y China*. En Atigrama, nº21, pp 85-104, España.

ALAMÁN TOMAS D. (2003) *La seducción de Oriente: de la chinoserie al japonismo.* En Atigrama nº18, pp. 83-106, España.

ALAMÁN TOMAS D. GARCÍA GUTIERREZ, F y KAWAMURA Y. (2014) *Arte japonés y japonismo.* Museo de Bellas Artes de Bilbao, España.

ANDIA P. (2014) *Xilografía japonesa: ukiyo-e I. Historia de la xilografía japonesa. Revista digital Ecos de Asia*. Disponible en http://revistacultural.ecosdeasia.com/xilografia-japonesa-ukiyo-e-i-historia-de-la-xilografia-japonesa/ [Consultado el 11/01/19]

BRIESSEN F. (1990) *El camino del pincel: Pintura Técnicas de China y Japón*, Ed. Turtle, España.

CARPENTER, W (1995) *Cloisonné Primer,* from Glass on Metal, the Enamellist's Magazine, Inglaterra.

DE FRUTOS E. P. (2017) C*olecciones de arte japonés en la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX (I)* Revista digital Ecos de Asia disponible en http://revistacultural.ecosdeasia.com/colecciones-de-arte-japones-en-la-barcelona-de-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-i/ [Consultado el 12/01/10]

DÍEZ DEL CORRAL (1962) El rapto de Europa. Una interpretación histórica de nuestro tiempo. Revista de Occidente, 2º Edición, Madrid.

EL PAIS (1993) *Argimiro Santos Munsuri donante de arte oriental al Museo Nacional de Etnología.* Prensa escrita digitalizada disponible en https://elpais.com/diario/1993/03/30/agenda/733442403_850215.html [Consultado el 11/01/19]

FUNDACIÓN MAFRE (2004) *Juan de Echeverría*, catálogo de exposición, Fundación Cultural Mafre Vida, España

FUNDACIÓN RODRÍGUEZ-ACOSTA. Web oficial de la institución disponible en http://www.fundacionrodriguezacosta.com/ [Consultado el 10/01/19]

GALVAO, A., (1563) *Tratado dos descobrimentos.* La publicación original puede consultarse en la pagina Web de la Biblioteca Nacional de Portugal: (http://purl.pt/15321) [Consultado el 11/01/19].

GARCÍA GUTIERREZ, F. (2013) *Presentación* en Lacas Namban: Huellas de Japón en España, IV Centenario de la embajada Keichô. Pp. 19-25.

GARCÍA GUTIERREZ, F. (2013) *La pintura de la escuela Namban en Japón*, en Lacas Namban: Huellas de Japón en España, IV Centenario de la embajada Keichô. Pp 121-126.

GARCÍA GUTIÉRREZ, F. (2015) *Las Bellas Artes en la era Meiji: La repercusión del encuentro con Occidente,* en “El arte del país del sol naciente el encuentro entre japón y occidente en la era Meiji (1868-1912). Catálogo de la exposición Museo de Zaragoza, España,

HARTMAN E. (1981) *Japonisme and Nineteenth-Century French Literature.* En Comparative Literature Studies vol. 18, n.º 2, East-West Issue, pp. 141-166.

INTERLUDE (2018) *Ukiyo-e and the Western Musical Imaginartion II*. Disponible en http://www.interlude.hk/front/ukiyo-e-western-musical-imagination-ii/ [12/01/19]

KAWAMURA Y (2003) *Coleccionismo y colecciones de la laca extremo-oriental en España desde la época del arte nambán hasta el siglo XX.* En Atigrama nº18, pp 211-230, España.

KENZO. Web oficial disponible en https://www.kenzo.com [Consultado el 11/01/19]

LASSALLE RUIZ J. (1999) *Japón, un enfoque comparativo,* Asociación de Estudios Jaopneses en España, Madrid, pp 45-58.

MASON, RHP, CAIGER G. (1997) *A History of Japan.* Ed. Rutland CE Tuttle Co.

MIU MIU. Web oficial disponible en: https://www.miumiu.com/es/es.html [Consultado el 11/01/19]

TORRALBA GARCÍA E. M. (2015) *Rostros del ayer: trazos que acercan lejanos horizontes.* En TAKIZAWA O. y MÍGUEZ SANTA CRUZ A. (coords.) “Visiones de un mundo diferente: Política, literatura de avisos y arte namban”, España.

ULIBARRI J (coord) (2002) *Arte oriental. Colección Federico Torralba.* Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón, Zaragoza.

WALL (2010) *La liebre con ojos de ámbar*. Ed. Acantilado, España

Sergio Paterna Crespo

Doctorando por la Universidad de Valencia

La estandarización del japonés y el catalán. La creación de dos modelos de lengua

Resumen

Esta ponencia trata sobre los procesos de estandarización del japonés y del catalán durante el periodo 1868-1918, coincidiendo con la era Meiji y los inicios de las relaciones diplomáticas entre España y Japón. Fueron cincuenta años en los cuales estas dos lenguas se modernizaron y se convirtieron en las herramientas para difundir unos ideales y un modelo de sociedad que se transformaba a raíz de la Revolución Industrial. Precisamente, las revistas « L'Avenç» en Catalunya y « Meirokuzasshi» en Japón» fueron las grandes difusoras de unos modelos lingüísticos determinados.

Abstract

This paper deals with the processes of standardization of Japanese and Catalan Languages during the period 1868-1918, coinciding with the Meiji era and the beginnings of diplomatic relations between Spain and Japan. They were fifty years in which these two languages were modernized and became the tools to spread ideals and a model of society that was transformed by the Industrial Revolution. Precisely, the magazines «L'Avenç» in Catalonia and «Meirokuzasshi in Japan were the main disseminators of certain linguistic models.

Palabras clave

Catalán, Catalunya, España, Japón, japonés, estandarización, «L'Avenç» , Meiji. «Meirokuzzashi».

Keywords

Catalan, Catalonia, Spain, Japan, Japanese, standardization, «L'Avenç», Meiji. «Meirokuzzashi»

Sergio Paterna Crespo

Doctorando por la Universidad de Valencia

La estandarización del japonés y el catalán. La creación de dos modelos de lengua

Introducción

El tema que trataremos en el presente artículo es el de ofrecer desde el punto de vista de la lingüística una comparativa entre la estandarización y la normativización de la lengua catalana y la lengua japonesa. La motivación para la elección de esta comparativa es la celebración de dos conmemoraciones importantes tanto para la cultura japonesa como para la cultura de nuestro país. Además, este artículo abre un nuevo camino en los estudios lingüísticos y culturales de España y de Japón ya que se abre la puerta para la investigación de nuestros propios referentes culturales, históricos y sociales al presentar al lector este artículo.

Por un lado, se conmemora los 150 años de las relaciones bilaterales entre España.y Japón que empezaron a inicios de la Era Meiji[1] (1868 - 1912). Precisamente, esta apertura de Japón en el campo de las relaciones internacionales fue la primera piedra para la creación del Japón moderno y de lo que consideramos el Japón universal, un país que ha ofrecido su grano de arena a la cultura universal desde diferentes campos de la humanística como la literatura, la historia o el pensamiento humano.

Para la cultura catalana, este 2018 también. ha sido. un año de triple celebración: 1) el 150 nacimiento de Pompeu Fabra (1868-1954), 2) los 100 años de la publicación de la primera gramática catalana normativizada (1918) y 3) el 80 aniversario de la muerte del maestro Fabra (1958) en el exilio. Tampoco podemos olvidar que los procesos de normativización y estandarización de las dos lenguas fueron procesos en los que intervinieron dos hombres de Ciencias que se dedicaron a la lingüística y a la alfabetización de la sociedad en la que vivían.

Estos hombres de Ciencia fueron Pompeu Fabra, ingeniero químico y John Curtis Hepburn[2] (1815-1911), médico norteamericano que creó el sistema de romanización del japonés que lleva su nombre y que sirvió, en parte, para educar a gran parte de la sociedad japonesa. No obstante, estas dos lenguas necesitaron realizar un proceso de modernización y estandarización para convertirse en lenguas vehiculares de la cultura y la educación. En caso de la lengua japonesa, esta modernización sirvió para convertirla en la lengua del

1 明治時代: Meiji Jidai, lit. «la Era del Gobierno Iluminado». Fue cuando Japón vivió lo que en Europa fue la Ilustración durante el siglo XVIII.

2 ヘボン式 :, lit. «Hebon Shiki).

nuevo Japón que había nacido en Meiji. Sin duda, desde un aspecto meramente cultural, nuestros dos países han tenido motivos suficientes para conmemorar este año.

Contexto histórico de España en la segunda mitad del siglo XIX (1868-1912)

Para entender la complejidad de estos dos procesos de estandarización es importante conocer el contexto histórico en que vivían las sociedades de ambos estados. Tanto el siglo XIX español como el japonés fueron tiempos convulsos de guerras y revoluciones que llevaron a España del absolutismo monárquico al liberalismo político. Además, como telón de fondo, España sufrió durante todo este siglo las guerras carlistas.

1853: Se produce el fenómeno cultural de «La Reinaxença» en la cual la élite cultural catalana empieza a reivindicar el catalán como lengua de cultura. Se inicia también el catalanismo político gracias a la influencia del romanticismo europeo. A nivel cultural, Bonaventura Carles Aribau (1798 - 1862) publicó la primera poesia en catalán tras trescientos años de decadencia de la literatura culta, fue su oda «La pàtria».

En 1868 se produjo la revolución de «La Gloriosa» que llevó por segunda vez al exilio a los Borbones que reinaban en España. Además, este año fue el nacimiento de Pompeu Fabra.

1870-1873: Entronización y reinado de Amadeo I de Saboya.

1873-1874: Advenimiento de la I República Española.

1875: Restauración borbónica en la figura de Alfonso XII, hijo de la reina exiliada Isabel II.

1876: Redacción de la Constitución. Además, se producen movimientos obreros en las ciudades industrializadas. Los ideales anarquistas van ganando terreno entre el proletariado y las clases bajas tras la revolución industrial.

1898: Guerra contra Estados Unidos y pérdida de las últimas colonias: Cuba, Puerto Rico, Filipinas…)

1901: Se produce el atentado contra Alfonso XIII durante su boda.

1906: La Semana Trágica en Barcelona.

La situación del catalán desde el siglo XVI hasta el XIX

Tras el Siglo de Oro de las letras catalanas en el siglo XV, periodo en el cual se escribieron grandes obras de la literatura culta como *Tirant lo Blanc* (1490)*,* se inició un periodo de decadencia. Este periodo literario coincidió con la entronización de la dinastía Trastámara y la castellanización de la Corte. Durante años la Cancillería Real fue la encargada de ofrecer un catalán estandarizado y normativo. Pero, con los años y la centralización de la Monarquía en Castilla, esta institución fue perdiendo su razón de ser. Solamente las instituciones políticas como la Diputación del General (Generalitat), el Consejo de Ciento (órgano administrativo y político de Barcelona).y las Cortes continuaron utilizando la lengua catalana[3].

Además, la peste negra azotó la Corona de Aragón que afectó el desarrollo económico y social de las capitales económicas del reino, en este caso Barcelona y Valencia que basaron su desarrollo en el comercio por el Mediterráneo. Con la unión dinástica de Isabel de

3 Varios autores.(2016).*Origens i historia.Generalitat de Catalunya.*Llengua catalana.[http://llengua.gencat.cat/ca/el-catala/origens-i-historia/#bloc3]

Castilla y Fernando de Aragón (1469) no hizo más que acelerar este proceso de castellanización de la nobleza catalana que continuó durante los reinados de Carlos I (1516 - 1556) y Felipe II (1556 - 1598).

En el siglo XVI se da por hecho el inicio de la decadencia de la literatura culta escrita en lengua catalana. Para la lengua castellana este siglo se convirtió en el Siglo de Oro de su literatura. Pero, a nivel administrativo, jurídico y religioso el catalán no dejo de utilizarse. La lengua utilizada ya no era una lengua normativa y estandarizada como había sucedido mientras la Cancillería Real tuvo su función de ser[4]. Este hecho provocó el proceso de diglosia[5] entre las dos lenguas. En este caso, esta última lengua fue adquiriendo más peso entre la nobleza y acabó por afectar la lengua catalana que carecía de un órgano que velase por la normativización.

Esta diglosia acabó afectando en ámbitos lingüísticos muy importantes a nivel sintáctico, morfológico y ortográfico[6]. A partir del siglo XVI, numerosas lenguas empezaron su proceso de normativación. Muchas de ellas como el francés y el castellano, al ser lenguas de estado, fueron estudiadas y normativizadas. En el caso de la lengua castellana, Elio Antonio de Nebrija (1441 - 1522) publicó *Gramática castellana* en 1492. Durante este periodo y hasta la fundación de la Real Academia de la Lengua Española (1713) se llegaron a publicar seis gramáticas siguiendo el ejemplo de Nebrija. Esto no sucedió con la lengua catalana y el periodo de decadencia de la literatura culta se acrecentó tras la Guerra de Sucesión y la promulgación de los Decretos de Nueva Planta en 1714 que llegó a prohibir el uso del catalán en el ámbito público, administrativo y judicial[7].

La estandarización del catalán durante la segunda mitad del XIX

Aunque el catalán dejo de usarse a nivel administrativo y judicial continuó utilizándose a nivel popular. Durante el periodo de la Decadencia se llegaron a publicar algunas gramáticas en lengua catalana, pero se enfocaban más en el estudio del latín. Pero, con la la influencia del romanticismo y el auge de una burguesía dinámica se empezó a reivindicar el pasado medieval de la Corona de Aragón. En 1853 se publicó el primer texto en lengua catalana: este texto fue la oda «La Pàtria» escrita por Bonaventura Carles Aribau. Esta publicación fue el punto de inicio del periodo de «la Renaixença» que abarcó la segunda mitad del siglo XIX.[8]

Este renacimiento cultural y literario recibió influencias de las corrientes culturales y artísticas europeas como el Realismo, Modernismo, Novecentismo y todos los movimientos de la Vanguardia. Al ser un movimiento de la élite económica de Barcelona muchos autores recibieron el mecenazgo de las familias más importantes de la capital. Además, rápidamente se tuvo la necesidad de estandarizar y normatividad la lengua catalana con el objetivo de convertirla en lengua vehicular de la cultura catalana y para educar a la sociedad catalana de la época[9].

---

4 Ibidem..[http://llengua.gencat.cat/ca/el-catala/origens-i-historia/#bloc3

5 Bilingüismo, en especial cuando una de las lenguas goza de prestigio o privilegios políticos superiores. (Definición RAE). https://dle.rae.es/?id=DlPz1fY]

6 Varios autores.(2018).Portal Pompeu Fabra. *La figura de Pompeu Fabra.* [https://www.upf.edu/web/portalpompeufabra/figura-de-pompeu-fabra]

7 Varios autores.(2016).*Origens i historia.Generalitat de Catalunya.*Llengua catalana. [http://llengua.gencat.cat/ca/el-catala/origens-i-historia/#bloc3]

8 Varios autores.(2016).*Origens i historia.Generalitat de Catalunya.*Llengua catalana.[http://llengua.gencat.cat/ca/el-catala/origens-i-historia/#bloc3]

9 Ibídem.[http://llengua.gencat.cat/ca/el-catala/origens-i-historia/#bloc3]

En 1868 nace Pompeu Fabra, ingeniero químico, que vio la necesidad de utilizar una lengua que tuviera un modelo lingüístico estandarizado. Por otro lado, en 1881 se fundó la revista « L'Avenç », una revista cultural que en los últimos años de actividad se dedicó a difundir la nueva gramática y ortografía de la lengua.[10][11] También en 1881, Eduald Canivell (1858 - 1929) publicó el artículo «La rutina del català » en la que resaltó la necesidad de modernizar la lengua, aunque en un principio se llegó a producir una reacción adversa al proyecto lingüístico de esta revista[12].

En la última década del siglo XIX, Pompeu Fabra empezó a estudiar la lengua catalana a nivel filológico y empezó su proyecto de renovación y modernización de la lengua catalana. Para difundir su proyecto lingüístico inició toda una serie de conferencias cuyos resultados acabaron en 1906 con la celebración del. I Congreso Internacional de la Lengua Catalana. En este congreso presentó el artículo «La castellanisació del català » en el que mostraba la situación real de la lengua[13].

Un hecho importante para difundir la cultura catalana fueron las revistas culturales, entre ellas destacamos la revista «L'Avenç» que se publicó entre los años 1881-1893. Esta revista fue fundada por Jaume Massó (1863 - 1949) bajo la influencia cultural del modernismo. Desde sus inicios empezó a desmarcarse de un modelo de lengua que se basaba en el catalán medieval. Además, se publicaron artículos escritos por la élite cultural de la capital en la que las vinculaciones políticas e ideológicas fueron muy importantes, sobre todo con el sector más catalanista de la burguesía barcelonesa[14].

Por lo tanto, se publicaron artículos en lengua catalana y también se difundieron los ideales de los grandes corrientes culturales y literarias de la época. Entre 1891 y 1893, esta revista desarrolló una campaña lingüística que serviría para fijar un modelo unitario de la lengua catalana que tuviera una correspondencia entre el lenguaje escrito y hablado. Por lo tanto, se empezó a aplicar el modelo renovador de la gramática y de la ortografía de Pompeu Fabra. Este nuevo modelo lingüístico conectaba la lengua culta y coloquial (nivel sincrónico) y también con el latín y la lengua medieval (nivel diacrónico)[15].

Tras el cierre de la revista en 1893, su proyecto divulgativo continuó con la llamada «Biblioteca Popular de L'Avenç ». En esta colección de libros se publicaron en catalán numerosas obras de la literatura universal entre ellos dos títulos relacionados con la literatura japonesa: « Contes populars del Japó » (1904) y «Balades i contes japonesos» (1909). Estas dos obras no dejan de tener un doble interés lingüístico y cultural ya que fueron las primeras obras. de la literatura japonesa escritas en catalán y son una fotografía de una lengua que está en pleno proceso de normativización ortográfica y gramatical.

Finalmente, en 1907 se fundó L'Institut d'estudis Catalans , institución que velaría por el buen uso de la lengua. Su máxima prioridad fue la de ofrecer un modelo de lengua apto para todo el dominio lingüístico del catalán y ofrecer una lengua moderna apta para ser utilizada como herramienta de difusión cultural e ideológica. Para ello, optaron por apoyar el modelo lingüístico propuesto por Pompeu Fabra. Finalemente, en 1918 se publicó la primera gramática catalana moderna que ha servido de modelo estandarizador y normativo hasta la actualidad.[16]

10 Varios autores.2018. Portal Pompeu Fabra.Biografia.[http://llengua.gencat.cat/ca/anypompeufabra/biografia/biografia/]

11 Ibidem.. [https://www.upf.edu/web/portalpompeufabra/figura-de-pompeu-fabra]

12 Ibidem.. [.http://llengua.gencat.cat/ca/anypompeufabra/recursos/labece-de-pompeu-fabra/]

13 Ibidem.[http://llengua.gencat.cat/ca/anypompeufabra/biografia/biografia/]

14 Ibídem..[http://llengua.gencat.cat/ca/anypompeufabra/biografia/biografia/

15 Ibídem.[http://llengua.gencat.cat/ca/anypompeufabra/biografia/biografia/]

16 Ibídem

Imágenes de la revista «L'Avenç» y portadas de las primeras obras de literatura japonesa traducidas en catalán.



Fig. 1. *Fuente: Biblioteca de Catalunya*[17]

Esta es la primera cabecera de la revista, realizada a mano y con el subtítuloulo: «Periodich Catalanista ». En este caso la ortografía aún no estaba fijada al observar una hache al final de «periodich» y una « s » en vez de la «ç). Es la cabecera del número 1 de la revista publicada en 1881.

Esta cabecera[18] corresponde al primer número la revista publicado en 1891. En la imagen podemos observar una ortografía fijada y normativizada.





Fig. 2. *Fuente. Biblioteca de Catalunya.* ***Fig. 3.*** *Cabecera*[19] *del último número de la revista que se. publicó en 1893. Fuente. Biblioteca de Catalunya.*



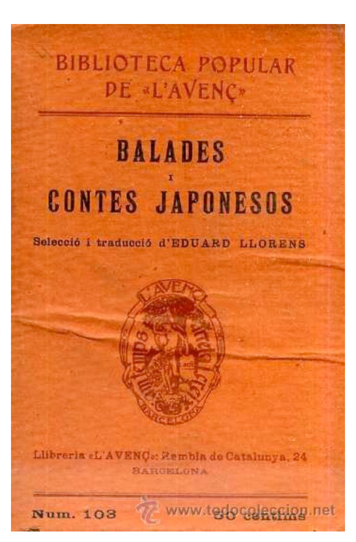


Fig. 4. *Primera edición de «Contes populars del Japó»" que se publicó en la «Biblioteca Popular de «L'Avenç» en el año 1904. Fuente: [www.todocoleccion.net]*. ***Fig. 5.*** *Primera edición de «Balades i contes japonesos» que se publicó en la «Biblioteca Popular de «L'Avenç» en el año 1909. Fuente: [www.iberlibro.com]*

17 Imágen extraída de wikipedia ante la imposibilidad de acceder y reproducir el material original.

18 Imágen extraída de wikipedia ante la imposibilidad de acceder y reproducir el material original.

19 Imágen extraída de wikipedia ante la imposibilidad de acceder y reproducir el material original.

Contexto histórico de Japón durante la era Meiji (1868-1912)

Japón durante el segundo tercio del siglo XIX sufrió grandes cambios políticos y socioculturales. Tras la caída del régimen de los Tokugawa (1602-1868) que había llevado al país al aislacionismo político en las relaciones internacionales, se inició un periodo de apertura política y de fuerte influencia de la cultura europea y empezó su proceso de modernización. Para elaborar el siguiente contexto histórico nos hemos basado en la cronología histórica del catedrático emérito de la Universidad de Nevada Brett L. Walker:[20]

1853: Llegó la flota de los Barcos Negros del Comodoro Perry y marcó el final de la política aislacionista de los Tokugawa[21]. Este hecho fue el inicio de un periodo convulso en la historia de Japón al iniciarse una guerra civil entre los defensores del régimen del shogunato y los defensores de la restauración del poder imperia[l22].

1868: Guerra de Boshin y la batalla final de Toba-Fushimi. Tras la derrota del shogunato se restaura el poder imperial en la figura del Emperador Meiji[23]. Se inicia un periodo de modernización y de progreso económico gracias a la revolución industrial. La introducción del capitalismo en la sociedad japonesa produjo movimientos obreros influenciados por el anarquismo, socialismo y comunismo.

1876: Japón empieza a emular a las potencias coloniales y empieza a crear su propio imperio colonial. En esta década empiezan los conflictos en Corea.

1877: Rebelión de Satsuma contra el gobierno de Meiji.

1895: Primera. guerra sino-japonesa que acaba con la firma del Tratado de paz. de Shimonoseki-

1905: Guerra ruso-japonesa que acaba con la derrota del ejército ruso.

1910: Anexión de Corea.

1912: Muerte del Emperador Meiji.

La situación del japonés en el siglo XIX

Primero de todo ofreceremos una cronología lingüística de le lengua japonesa con su correspondencia con la cronología histórica de Japón para ello mostraré la cronología propuesta por Bjarke Frellesvig[24], profesor de lingüística japonesa y director del Centro de Investigación de Lingüística Japonesa de la Universidad de Oxford:

Japonés antiguo (700-800): P. de Nara (712-794).

Japonés Medio Antiguo (800-1200): P. Heian (794-1185).

Japonés Medio Tardío (1200-1600: P. de Kamakura (1185-2333). P. de Muromachi (1333-1573).

Japonés Moderno (1600-actualidad): P. Edo (1603-1868), P. Meiji (1868-1912), P. Taisho (1912-1926). P. Shōwa (1926-1989), P. Heisei (1989-2019)

20 Walker, Brett L.(2015).*Historia de Japón*.pp.341-343.Editorial Akal:Madrid.

21 鎖国, (sakoku), lit. El país encadenado. Periodo histórico que se inició en 1653 y acabó con la llegada de los Barcos Negros del Comodoro Perry en 1853 y marcó el final del shogunato de los Tokugawa.

22 Lozano Méndez, A.(2016).*El Japón contemporáneo. Una aproximación desde los estudios culturales.*Ediciones Bellaterra: Barcelona.

23 Hane, M.(2009).*Breve historia de Japón*. Alianza Editorial: Madrid.

24 Frellesvig Bjarke. (2010) *A History of Japanese Language* .Cambridge University Press:Cambridge.

No obstante, es importante conocer la situación del japonés durante el siglo XIX para poder entender el proceso de estandarización de la lengua durante el Periodo Meiji. Entre los siglos XVII al XIX existió una diversidad lingüística tanto a nivel oral como escrito. Esto. es debido a que la sociedad japonesa durante este periodo de tiempo estaba dividida en castas y cada una de ellas utilizaba un « sociolecto » concreto. Por otro lado, la capital cultural seguía estando en Kyōto. Pero, la capital política y económica se encontraba en Edo, la actual Tōkyō.[25]

No obstante, el dialecto de esta ciudad era la denominada «lengua común[26]», la utilizada como lengua estándar durante el periodo Tokugawa. Pero, en su defecto, no dejaba de ser un dialecto más entre tantos otros[27]. A partir del Periodo Meiji, gracias al proyecto reformista del gobierno, se importa de Europa la idea de estado-nación. Por este motivo, surge la necesidad de crear una lengua unificada y estandarizada.

Al igual que lo que sucedió con la lengua catalana, se. necesitó crear una conexión entre la lengua oral y la lengua escrita para extender entre la población japonesa todo el ideario de Meiji. Por ello, muchos filósofos e intelectuales del régimen abogaron por extender una educación general a toda la población[28]. Así que no es de extrañar que surgiera desde el gobierno un movimiento que defendiera estos postulados: fue el movimiento denominado *Genbun'icchi undo*[29] para la estandarización de la lengua japonesa. La reforma lingüística empezó a gestarse en 1860 a través de una serie de debates sobre la lengua común y si esta es viable para convertirla en la base para la creación de una lengua estándar[30].

Filosofía y pensamiento: hacia la creación de la Lengua Nacional (国語[31])

Bajo la premisa surgida de la. necesidad de crear una correspondencia entre la lengua oral y la lengua escrita para alfabetizar a la población dentro del ideario de Meiji se modernizó la lengua para aplicar el proyecto reformador social, económico, cultural y político del nuevo régimen. Sus defensores fueron Fukuzawa Yukichi (1835 - 1901) y Nishi Amane[32](1829 - 1897). A partir de unos postulados basados en la filosofía europea se introdujo en la lengua japonesa todo un caudal terminológico para explicar en las universidades conceptos importados de la filosofía europea.

Se importó a Japón ideas filosóficas como el utilitarismo desarrollado por Stuart Mill (1806 - 1873) o las tesis de Jean Jacques Rousseau (1712 - 1778) entre tantos otros. En el caso de Nishi Amane, gran parte de su trabajo fue el de conceptualizar en la lengua japonesa todo el positivismo desarrollado por August Comte[33] (1798 - 1857). Precisamente, en este periodo se empezó a publicar lo que se considera la literatura moderna japonesa. En este caso, esta primera obra fue *Ukigumi* (1880) de Futabashi Shimei (1864-1909)[34].

25 Ibidem, pp.377).

26 Ibidem, pp. 381. Frellesvig la denomina como 口語 (*kōgo,* lenguaje. coloquial o hablado).

27 Santo, A.*L'origen de la llengua japonesa.*pp.27. Editorial UOC: Barcelona.

28 Lanzado Salafranca, F.(2011).*Introducción a la cultura japonesa: pensamiento y religión.* Universidad de Valladolid: Valladolid.

29 言文一致運動: Lit. Movimiento de unificación de la lengua hablada y escrita que nació en 1880 para la creación de una lengua japonesa estándar.

30 Frellesvig, Bjarke. (2010). *A History of the Japanese Language.*pp.380.Cambridge. University Press:2010.

31 Lit. *Kokugo:* Lengua del Estado.

32 González Valles, J.(2000).*Historia de la fllosofía japonesa.* pp.199.Editorial Tecnos: Madrid.

33 Ibídem. pp. 199

34 Frellesvig Bjarke. (2010) *A History of Japanese Language* pp-380..Cambridge University Press: Cambridge.

Además, también aparecieron los primeros periódicos que aún se escribían en japonés clásico. Pero, el gobierno lanzó toda una serie de reformas de los[35], caracteres chinos utilizados en el japonés escrito, para facilitar la comprensión lectora[36]. Todo este proceso, llevó a la creación del *Kokugo* que sirvió en para reivindicar la identidad nacional japonesa frente a los imperios coloniales europeos y los Estados Unidos.

A nivel editorial, se publicaron diferentes artículos como el de Ueda Kazutoshi que publicó el artículo *Kokugo no tame* en 1895. Por otro lado, en 1901, el Gobierno decretó que el japonés hablado en Tokio fuera el dialecto base para la creación de la lengua estándar. En 1902 se creó el «Consejo de Investigación de la Lengua Nacional» para normatividad el japonés moderno y convertirlo en lengua vehicular.

A nivel gubernamental, el Ministerio de Educación empezó a editar libros de texto para ser utilizados en las escuelas públicas entre los años 1903-1904. En este caso, también cabe destacar. la figura de Yamada Yoshio[37] (1873 - 1958) que publicó en japonés moderno un análisis diacrónico de la lengua japonés[38]. Además, al igual que ocurrió en Catalunya con la creación de l'Institut d'estudia Catalans, en 1902 el gobierno japonés creó la Comisión para la Investigación de la Lengua Nacional que estuvo en funcionamiento hasta 1913.[39] Durante este periodo final de Meiji se llegó a publicar una Gramática de la Lengua Común[40] y un Suplemento de la Gramática de la Lengua Común[41]. Finalmente, en las postrimerías del Periodo Meiji, se extendió el uso de la lengua común en los diferentes campos intelectuales como la educación, literatura y la administración[42].

Si en Catalunya se fundó «L'Avenç» para editar y publicar en un catalán modernizado, las elites culturales y políticas de Meiji también tuvieron una revista para difundir las teorías filosóficas y políticas sin olvidar la publicación de escritos de la élite cultural del momento. Esta revista fue *Meirokuzasshi*[43], editada entre 1874 - 1875[44], fue el puntal para para divulgar todos los conocimientos importados desde Europa. Además, también sirvió para dar a conocer las reformas lingüísticas que llevarían a crear una lengua estándar para toda la nación[45].

La revista «Meirokuzasshi» llegó a publicar cuarenta y tres números durante sus dos años de vida. Fue editada por una parte de la élite cultural y política denominada «La Sociedad del Año Sexto»『明六社』[46]. Como ya hemos comentado previamente, en esta revista se publicó artículos sobre todos los avances técnicos y culturales importados de Europa y los Estados Unidos. Por lo tanto, se publicaron textos sobre Filosofía, Educación, Derecho, Economía,

35 漢字: Lit. *Letras de Han*. Se refiere al periodo histórico chino en que Japón tomó prestado este sistema de escritura. La dinastía Han reinó entre los años 206 y 220 de nuestra era. Los caracteres chinos entraron en Japón alrededor del siglo VI de nuestra era.

36 Frellesvig, Bjarke. (2010). *A History of the Japanese Language.*pp.379.Cambridge University Press: Cambridge.

37 Ibidem. pp. 380

38 Ibídem pp *38*0.

39 Ibídem. pp. 381. 国語調査委員: (*Kokugo Chōsa Iin).*

40 口語法: (*kōgopō*)

41 口語別記:.(*kōgopōbekki*)

42 Ibídem. pp 381.

43 Lit. 明六雑誌: Revista del Año Sexto. Se refiere al Sexto Año de la Era Meiji.

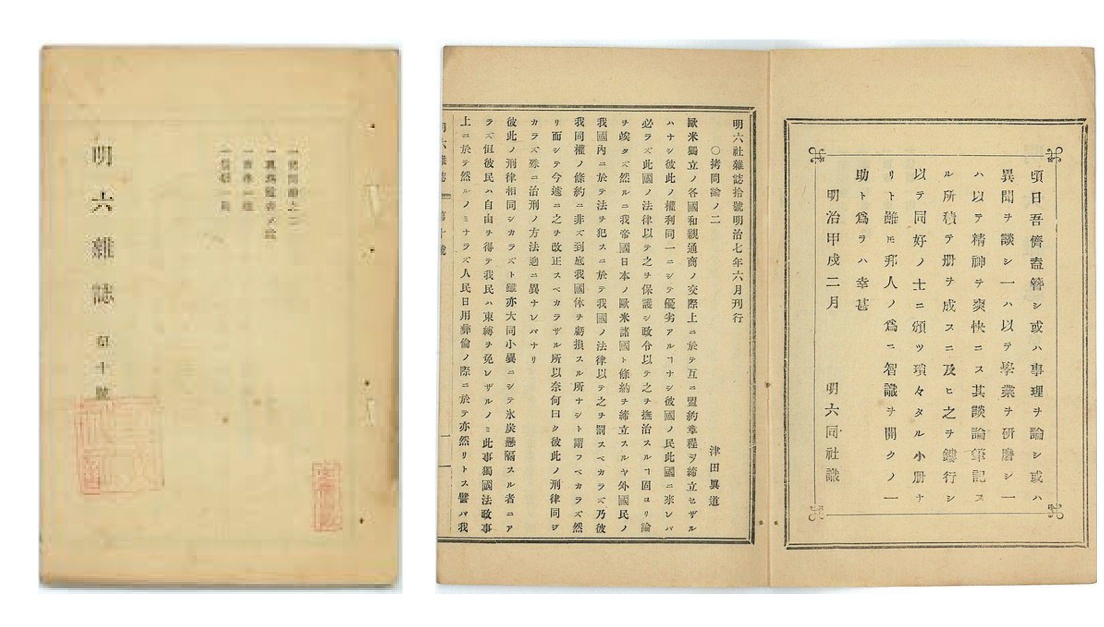
44 Frellesvig, Bjarke. (2010). *A History of the Japanese Language.*pp.379.Cambridge University Press: Cambridge.

45 Ibídem. pp.380

46 Rodríguez Navarro, María T.*La recepciónn de la literatura y el pensamiento occidental, y la traducción en el Japón de la Era Meiji: el papel de los traductores como mediadores culturales.* pp. Universidad de Granada: Granada.

Política, Literatura y Lingüística. Además, también se plantearon toda la problemática de la aplicación de la Modernización y de la Ilustración en la sociedad japonesa. No obstante el japonés clásico siguió utilizándose en algunas publicaciones y en la administración del estado hasta el final de la II Guerra Mundial.

Imágenes de la revisa «Meirokuzasshi» editada en Japón entre 1873 y 1874



明六雜誌 第十號

頃日吾儕盍簪シ或ハ事理ヲ論シ或ハ異聞ヲ談シ一ハ以テ學業ヲ研磨シ一ハ以テ精神ヲ爽快ニス其談論筆記スル所積テ冊ヲ成スニ及ヒ之ヲ鏤行シ以テ同好ノ士ニ頒ツ瑣々タル小冊ナリト雖𪜈邦人ノ爲ニ智識ヲ開クノ一助ト爲ラハ幸甚

明治甲戌二月　明六同社識

明六社雜誌拾號明治七年六月刊行

○拷問論ノ二　津田眞道

歐米獨立ノ各國和親通商ノ交際上ニ於テ互ニ盟約章程ヲ締立セザルハナシ彼此ノ權利同一ニシテ優劣アルヿナシ彼國ノ民此國ニ來レバ必ラズ此國ノ法律以テ之ヲ保護シ政令以テ之ヲ撫治スルヿ固ヨリ論ヲ俟タズ然ルニ我帝國日本ノ歐米諸國ト條約ヲ締立スルヤ外國民ノ我國內ニ於テ法ヲ犯スニ於テ我國ノ法律以テ之ヲ罰スベカラズ乃彼我同權ノ條約ニ非ズ到底我國体ヲ虧損スル所ナシト謂フベカラズ然リ而シテ今遽ニ之ヲ改正スベカラザル所以奈何曰ク彼此ノ刑律同ジカラズ殊ニ治刑ノ方法迥ニ異ナレバナリ

彼此ノ刑律相同ジカラズト雖亦大同小異ニシテ氷炭懸隔スル者ニアラズ但彼民ハ自由ヲ得テ我民ハ束縛ヲ免レザルノミ此事獨國法政事上ニ於テ然ルノミナラズ人民日用彝倫ノ際ニ於テ亦然リトス譬バ我

明六雜誌　第十號　一

Fig. 6. *Imagen de la portada de la revista japonesa «Meirokuzasshi, revista creada por la asociación «meirokusha», la Sociedad del Año Sexto» Fuente: [https://dglb01.ninjal.ac.jp/ninjaldl/bunken.php?title=meirokuzassi].*
Fig. 7. *Prefacio del volumen 10 de la revista «Meirokuzasshi », publicada en 1874. Fuente: [https://dglb01.ninjal.ac.jp/ninjaldl/bunken.php?title=meirokuzassi]*

Conclusiones

Como hemos podido observar, aunque se traten de dos lenguas alejadas a nivel geográfico y cultural nos encontramos con una misma problemática surgida de la necesidad de estandarización y de normalización de dos lenguas que fueran aptas para difundir toda un determinado ideario político y social. Fueron dos movimientos patrocinados por un sector de la élite cultural, económica y política que quería modernizar la sociedad. Fueron dos modelos lengua que consiguieron crear una lengua estándar basada en el dialecto de la capital económica y política.

No solo se fundaron revistas para difundir unas determinadas ideas si no que también se crearon instituciones públicas para fomentar unos estudios lingüísticos y filológicos que ayudaran a extender unos modelos de lengua determinados. Además, las revistas y diarios jugaron un papel vital en este proceso normativizador y se crearon instituciones que velaran por el uso correcto de las lenguas vehiculares y evitar de nuevo su empobrecimiento a nivel lingüístico. No obstante dos hechos trágicos afectaron estos procesos.

En el caso del catalán, la derrota de la II República al final de la Guerra Civil Española (1936-1939) y la instauración de la Dictadura del General Franco erradicó todos los procesos normalizados del catalán en su dominio lingüístico dentro del estado español ya que el uso del catalán fue prohibido en todo el ámbito público y administrativo.

Finalmente podemos deducir que fueron dos procesos sincrónicos y paralelos en el tiem-

po con muchos puntos en contacto pese a ser dos sociedades desconectadas geográficamente. En el caso de la lengua japonesa, el final de la II Guerra Mundial aceleró este proceso de normativización con diferentes reformas, este sería el caso de la lista oficial de caracteres chinos utilizados en el japonés escrito.

Bibliografía

Hane, M.(2009).*Breve historia de Japón.*Alianza Editorial:Madrid.

Frellesvig, Bjarke. (2010). *A History of the Japanese Language.*Cambridge University Press: Cambrigde.

González Valles, Jesús.(2000).*Historia de la filosofía japonesa.*.Editorial Tecnos:Madrid.

Lozano-Méndez, A.(2016): *El Japón contemporáneo. Una aproximación desde los estudios culturales.* Ediciones Bellaterra: Barcelona.

Matsura, J. & Porta, L.(2000).*Nihongo: japonés para hispanohablantes.*Editorial Herder: Barcelona.

Rodríguez Navarro, María Teresa. *La recepción de la literatura y el pensamiento occidental, y la traducción en el Japón de la Era Meiji: el papel de los traductores como mediadores culturales.*Universidad de Granada: Granada.

Saito, Akemi. *L'origen i les varietats de la llengua japonesa.*Editorial UOC: Barcelona.

Walker, Brett L.(2017).*Historia de Japón.*Akal:Madrid

Páginas web consultadas

«Balades i contes japonesos»: [www.iberlibro.com] [24.01.2019]

«Contes populars japonesos» [www.todocoleccion.net] [24.01.2019]

Diccionario online de la Real Academia de la Lengua Española (RAE): [https://dle.rae.es/?id=DlPz1fY].

Generalitat de Catalunya.(2016).Llengua catalana: orígens i història.[http://llengua.gencat.cat/ca/el-catala/origens-i-historia/#bloc3]

Generalitat de Catalunya.(2018). Any Pompeu Fabra 2018. [http://llengua.gencat.cat/ca/anypompeufabra/inici/]

Institut d'Estudis Catalans. (2018).Any Pompeu Fabra 2018 a l'IEC. [https://anyfabra.llocs.iec.cat/

«L'Avenç »: [https://ca.wikipedia.org/wiki/L%27Aven%C3%A7_(1881-1893)] [24.01.2019]

«Meirokuzasshi»: [https://dglb01.ninjal.ac.jp/ninjaldl/bunken.php?title=meirokuzassi] [24.01.2019]

Manuel de Moya

Doctorando por la Universidad de Córdoba

Japonófilos y anti-japoneses: la Guerra Ruso-Japonesa vista a través de la prensa española

Resumen

La Guerra Ruso-Japonesa constituyó el primer conflicto bélico del siglo XX que recibió una gran cobertura de los medios de comunicación, y también la primera ocasión en que Japón se hizo un hueco entre la opinión pública española. Hasta aquel momento, el país del sol naciente había tenido la consideración de tierra exótica, si bien la contienda lo situó en una posición de conocimiento que nunca había tenido entre el público español. Esta situación acabaría llevando a la aparición de dos corrientes de opinión, japonófilos y anti-japoneses, iniciándose así una dinámica que se mantendría durante las siguientes décadas.

Palabras clave

Guerra ruso-japonesa, prensa, España, japonófilos, anti-japoneses.

Abstract

The Russo-Japananese War was the first major conflict of the twentieth century that received great coverage by the media, and also the first time in which Japan entered the Spanish public opinion. Until that moment, Japan had been considered an exotic country by many Spanish citizens, but the conflict caused that the level of knowledge of the Spanish public about this land rose as never before. This would motivate the appearance of two sides of opinion, Japanophiles and Anti-japanese, a scheme that would remain during the following decades.

Keywords

Russian-japanese war, media, Spain, japanophiles, anti-japanese.

Manuel de Moya

Doctorando por la Universidad de Córdoba

Japonófilos y anti-japoneses: la Guerra Ruso-Japonesa vista a través de la prensa española

Contexto histórico

Tras la revolución Meiji, en 1868, Japón había entrado en un proceso que supuso dejar atrás definitivamente el sistema feudal y abrazar la modernidad que venía de Occidente. El Estado sufrió una profunda transformación, con la instauración de ministerios y organismos gubernamentales de clara inspiración europea. Otros signos de esta occidentalización fueron el desarrollo de una gran red ferroviaria, la reforma del sistema educativo o la creación de unas fuerzas armadas a estilo de las europeas: un ejército de inspiración prusiana y una marina fuertemente influida por Gran Bretaña.

Reflejo de la gran influencia que alcanzó Occidente lo constituye el hecho de que en 1873, por primera vez en la historia japonesa, se celebró el año nuevo de acuerdo con el calendario gregoriano –es decir, el primer día del mes de enero–. Hasta aquel momento en Japón había regido el calendario lunar, de origen chino (Akamatsu, 252).



***Fig. 1**. Mujeres japonesas tomando té, circa 1900-1902.*

Centrado en acometer la modernización del país, durante los primeros años el gobierno Meiji mantuvo sus relaciones exteriores en un estado de relativa paz y estabilidad. Sin embargo, la Primera Guerra Sino-Japonesa (1894-1895) y sus consecuencias iban a inaugurar una nueva etapa en la política exterior de Tokio.

Ya desde 1876 japoneses y chinos mantenían una abierta rivalidad por imponer su hegemonía sobre Corea, país que además ya se encontraba afectado por una fuerte crisis interna y por la intervención las potencias occidentales. Este enfrentamiento soterrado llevaría, en 1894, al estallido de la guerra entre ambas naciones. En apenas unos mses los nipones lograron imponerse a las fuerzas chinas de forma relativamente fácil, infringiéndoles una derrota humillante. En el posterior tratado de paz, además de unas cuantiosas reparaciones de guerra, Japón obtuvo la isla Formosa, las islas Pescadores y la península de Liaodong (Franke, Trauzettel 318-319).



Fig. 2. *Ukiyo-e de Kobayashi Kiyochika que representa la batalla del río Yalu (1894).*

Al poco tiempo de haber acabado la contienda el gobierno de Tokio se vio obligado a renunciar a la península de Liaodong bajo la presión diplomática de algunas potencias europeas (Alemania, Rusia o Francia). No obstante, la situación en la zona distaba mucho de haber quedado resuelta y de hecho daría un nuevo giro. Unos años después, en 1898, Rusia consiguió que el gobierno chino le arrendase un puerto en el estratégico territorio de Liaodong, Port Arthur (actual Lüshunkou).[1]

Japón volvió a intervenir en China en 1900 a raíz de la rebelión Bóxer, aunque en esta ocasión lo hizo dentro de una coalición internacional: Alemania, Gran Bretaña, Francia, Rusia, Estados Unidos, Austria-Hungría, etc. En el transcurso de la intervención militar los rusos ocuparon la región de Manchuria, mientras la coalición derrotaba a los rebeldes en Pekín. Pero en contra de lo acordado, las fuerzas zaristas no se retiraron de Manchuria; muy al contrario, comenzaron a establecer todo un entramado administrativo e incluso construyeron un ferrocarril que atravesaba la región y unía su base naval en Port Arthur con la línea del Transiberiano.

1 A diferencia de la base naval de Vladivostok, sede de la flota rusa del Pacífico, Port Arthur era un puerto plenamente operativo durante los meses de invierno.

Rusia no solo empezó a establecerse en Manchuria con vistas a una larga presencia, sino que puso la vista sobre Corea. De forma similar a lo que había ocurrido unos años antes con China, San Petersburgo y Tokio no tardaron en entrar en abierta rivalidad. Para los estadistas nipones la actitud moscovita constituía ya una abierta amenaza.

Las acciones rusas no tardaron en provocar los recelos de otras potencias occidentales. El temor al gigante ruso llevaría al Reino Unido a establecer, en 1902, una alianza con Japón, mediante la cual ambas potencias se ayudarían mutuamente en caso de ataque de un tercero. La Alianza Anglo-Japonesa, más allá del impacto que tuvo entre los círculos diplomáticos de la época, vino a constituir el primer tratado de este tipo suscrito entre una potencia europea y un país asiático (Hall, 279).

Con la garantía que les ofrecía la alianza con los británicos, y tras haber realizado una concienzuda preparación de sus fuerzas armadas, los dirigentes japoneses movieron ficha. El 8 de febrero de 1904 la Armada Imperial Japonesa realizó un ataque nocturno contra la flota rusa que tenía su base en Port Arthur –o «Puerto Arturo», como lo denominaría la prensa española de la época–. A pesar de que no se había producido ninguna declaración de guerra por parte del gobierno de Tokio, aquel evento iba a marcar el comienzo de la Guerra Ruso-Japonesa.

Paradójicamente, aunque el escenario bélico iba a tener lugar sobre la península de Corea y Manchuria, las autoridades chinas y coreanas se mantuvieron desde el primer momento en una extraña neutralidad. La misma posición adoptaría el gobierno español, presidido en aquella época por el conservador Antonio Maura.

Posicionamiento de la prensa ante la guerra

En las tertulias españolas de la época la cuestión de la guerra no tardó en convertirse en el tema principal de conversación, formándose rápidamente dos grupos: los partidarios o simpatizantes de Japón y los partidarios o simpatizantes de Rusia. En muchas ocasiones, tanto en un caso como en otro, las motivaciones para apoyar a uno de los dos bandos solían estar movidas por el recelo que provocaba el contrario.

Siguiendo un esquema que se repetiría en otros países de Occidente, la prensa española no se mostró ni mucho menos unánime, con publicaciones que se posicionaron a favor de un contendiente o de otro, o que sencillamente mantenían una postura aséptica. Este fue el caso de dos diarios madrileños de larga tradición, *La Correspondencia de España* y *El Imparcial*, que desde el primer momento mantuvieron una posición neutral y eminentemente informativa. A comienzos del siglo XX ambas cabeceras sobresalían entre los periódicos españoles con mayor tirada y difusión.

El diario conservador *La Época* fue otro de los diarios que declaró su neutralidad editorial ante el conflicto.[2] Situación distinta fue la del *Diario Universal*, cercano a algunas figuras de relieve del Partido Liberal,[3] que combinaría una posición equidistante con ciertas simpatías pro-japonesas.

En la prensa madrileña van a destacar dos rotativos por su sintonía hacia el país del sol naciente: *El Liberal* y el *Heraldo de Madrid*,[4] dos publicaciones con un perfil liberal y progresista que mostraron un abierto rechazo por el Imperio ruso y una posición simpatizante

2 *La Época*, 12 de febrero de 1904.

3 El *Diario Universal* fue el órgano personal del conde de Romanones, político, terrateniente y figura destacada dentro del Partido Liberal.

4 El *Heraldo de Madrid* pertenecía desde 1893 al político liberal José Canalejas.

por Japón. En línea con estas publicaciones también cabe citar el caso de *El País*, de ideología republicana y de izquierdas, cuya aversión por la Rusia zarista le llevó a situarse en las filas de los japonófilos.

Pero no todos los periódicos republicanos o de izquierdas pueden ser clasificados como simpatizantes de Japón. Un ejemplo lo encontramos en el diario valenciano *El Pueblo*, órgano del escritor Vicente Blasco Ibáñez (Rius 38), que desde el primer momento se mostró crítico con ambos bandos.

En Barcelona sobresaldrá *La Vanguardia*, diario que fue un fiel exponente en España de la prensa francesa y que por ello adoptaría una posición rusófila –y crítica con Japón–. Durante el transcurso de la contienda destacaron especialmente las crónicas a cargo de Augusto Riera, que firmaba como «A. Riera», pudiendo situarse estos entre los mejores textos periodísticos españoles sobre la Guerra Ruso-Japonesa.

También cabe citar otros casos relevantes. El entonces semanario *ABC*,[5] de ideología monárquica y liberal-conservadora, bascularía entre una cierta equidistancia en la línea editorial de la publicación combinada a ratos con una posición rusófila y una cierta japonofobia. Años más tarde el periodista Luis de Oteyza recordaría al respecto:

> Los rusófilos chillaban entonces, casi lo mismo que habrían de chillar los germanófilos después. El *ABC* se hartó de ponderar la sapiencia de Kuropatkin, ministro de la guerra del Zar; el genio militar de Alexeieff, jefe de las fuerzas moscovitas de mar y tierra, y el heroísmo de Stoëssel defensor de Port-Arthur. Mientras, los japoneses majaban a los rusos igual que al grano en el mortero (Oteyza 245).

La prensa carlista, tan dada a las querellas internas desde finales del siglo XIX, también se mostró dividida en torno a la Guerra Ruso-Japonesa. Mientras que *El Siglo Futuro* mantuvo una postura pro-rusa –y abiertamente anti-japonesa–, *El Correo Español* adoptaría una posición más equidistante ante el conflicto.

Otro caso reseñable es el de *La Correspondencia Militar*, una publicación de tirada menor pero con especial presencia en los cuarteles, que apostaría por el bando ruso.

El impacto de la Guerra Ruso-Japonesa no se limitó a las grandes cabeceras nacionales, pues también acabaría alcanzando a la prensa local.[6] Este tipo de rotativos llegarían a dedicar cierta atención a la contienda en Extremo Oriente, si bien lo harían con un enfoque meramente informativo y limitándose a reproducir en muchas ocasiones lo dicho por los diarios madrileños.

No hay que olvidar que la prensa internacional –de la que se nutría la española– también estaba fuertemente influida por las simpatías hacia un bando o hacia otro. En ese sentido, si la prensa británica se mostró claramente partidaria del bando japonés, las simpatías de la prensa francesa bascularon hacia el bando ruso. De hecho, esta fue una postura coherente con la política exterior de cada país: Francia se había convertido en una aliada del Imperio ruso desde 1892.

Estas circunstancias hicieron de la Guerra Ruso-Japonesa una cuestión de alcance mundial, puesto que las distintas alianzas e intereses podían alterarse dependiendo de la victoria de uno u otro bando. La posición europea también sería muy comentada por la prensa

5 Nacido en 1903 como un semanario, pasaría a editarse con formato diario a partir de junio de 1905. Fue fundado por Torcuato Luca de Terna, editor de la revista ilustrada *Blanco y Negro*.

6 El caso de Córdoba constituye un buen ejemplo de la dinámica informativa en una ciudad española de provincias a comienzos del siglo XX. El histórico *Diario de Córdoba* mantuvo una posición neutral. Otro diario local, *El Defensor de Córdoba*, de ideología católica y conservadora, adoptaría una versión de los hechos pro-rusa.

española, como bien señalaba en febrero de 1904 el corresponsal en París del *Heraldo de Madrid*, Luis Bonafoux:

> «Localizar el conflicto» es la frase del día, frase puramente inglesa, venida a través del canal de la Mancha. Localizar el conflicto; es decir, dejar que Rusia y el Japón se rompan la crisma en el Extremo Oriente, mientras Europa verá desde la barrera á rusos y japoneses embestirse en sangrienta corrida.[7]

Como suele ocurrir en los conflictos bélicos, a lo largo de la contienda se difundieron cientos de noticias falsas. La proliferación de victorias o acontecimientos ficticios fue algo de lo que no se salvó prácticamente ningún periódico, al punto de que algunas cabeceras llegaron a hacerse eco de esta situación. Por ejemplo, durante los primeros días de la guerra *El Imparcial* proclamó su carácter meramente informativo y apeló al periodismo a «estar en guardia [...] contra la fantasía de los corresponsales y aún más contra otras fantasías en las que ni siquiera interviene el telégrafo».[8]

Ante las informaciones o las cifras de bajas que llegaron a circular, *El Liberal* señalaría de forma sarcástica que «hemos llegado á temer que la guerra marítima se acabe por falta de barcos y la terrestre por falta de soldados».[9]

Una prensa enfrentada

Incluso antes del estallido mismo de la guerra la compleja situación de Asia ya aparecía en las portadas de los periódicos españoles. Una vez comenzadas las hostilidades, la «cuestión de Oriente» va a ocupar muchas portadas, habiendo semanas en las que era raro que no apareciese ninguna noticia o comentario.

Aunque el estallido de un conflicto bélico era una posibilidad que ya había barajado con anterioridad a febrero de 1904, cada rotativo dio su propia versión de los hechos y su propia interpretación. Si bien Japón había sido el primero en atacar, y lo había hecho sin una declaración de guerra previa, hubo muchos que vieron en ello una audacia y no dudaron en alabar esta acción. Por lo general, los que se abonaban a esta idea eran aquellos que veían en Rusia a la auténtica instigadora del conflicto.

El 7 de febrero de 1904 *El Liberal* de Madrid hacía esta curiosa descripción del conflicto diplomático existente entre japoneses y rusos, en relación a la ocupación rusa de la región china de Manchuria:

> Figúrense ustedes que un sujeto (Rusia) se queda con el reló de su vecino (China). Un amigo de China (Japón), al ver que pelan las barbas del vecino, y para evitar que el tiempo andando le rapen las suyas, interviene reclamando que el reló se devuelva á su dueño. Rusia no niega el atraco; pero como compensación, no al dueño del reló, sino al amigo que reclama, le ofrece para que se calle la sortija de un transeúnte que se ha parado á oír la disputa. El Japón replica que no se trata de eso. Y entonces, Rusia, volviéndose al corro que se ha formado (las potencias), exclama: Ya lo ven ustedes; yo no quiero reñir; ofrezco compensaciones; pero este hombre no las acepta; me provoca y quiere la guerra; si estalla, suya será la culpa.[10]

Una visión que se abonaba a la tesis de que Japón buscaba preservar su independencia nacional frene a las ansias imperialistas de Rusia. Aquellos sectores diametralmente

7 *Heraldo de Madrid*, 11 de febrero de 1904.

8 *El Imparcial*, 14 de febrero de 1904.

9 *El Liberal*, 17 de febrero de 1904.

10 *El Liberal*, 7 de febrero de 1904.

opuestos al Zar fueron entusiastas defensores de esta idea, en tanto que el papel de agresor recayó sobre los rusos y el ataque inicial japonés sobre Port Arthur había constituido un audaz ataque contra la amenaza que estos suponían.

Ya hemos señalado que el diario valenciano *El Pueblo* no solo no se posicionó a favor de ninguno de los contiendes, sino que además se mostraría crítico con ambos. El rotativo expondría esta visión en un artículo del socialista librepensador Ignacio Rodríguez Abarrátegui.[11] En dicho texto se sostenía la idea de que tanto Japón como Rusia iban a la guerra azuzados por sus élites, y que en realidad las verdaderas víctimas eran los pueblos ruso y japonés, por ser estos una «carne de cañón» en manos de sus élites. Abarrátegui también hacía una ácida crítica al amarillismo de la prensa española, que se aprovechaba del conflicto para aumentar sus ventas.

Desde *La Vanguardia*, por su parte, hubo críticas poco veladas al posicionamiento «excesivamente» pro-japonés que, a su juicio, algunos rotativos estaban adoptando. Augusto Riera se manifestaría en términos similares, ya que en su opinión dicha postura no dejaba lugar a los puntos vista sobre Rusia:

> Desde el principio de las hostilidades, casi todas las noticias que se reciben son de origen japonés ó inglés, que para el caso monta lo mismo, dadas las simpatías que por Japón demuestra Inglaterra. Esto hace que la mayoría de la prensa refleje impresiones favorables á los japoneses.[12]

Entre lo que podríamos identificar como sectores progresistas, liberales o republicanos (la «izquierda» de aquella época), se afianzó desde bien pronto la idea del Japón como representante del progreso y la modernidad, así como un ejemplo de nación joven y fuerte. Y lo hacía en clara contraposición con Rusia, país representante de la autocracia, la represión, la teocracia, la reacción, el feudalismo, etc. Estos planteamientos podían encontrarse en periódicos como el republicano *El País*:

> En frente del poder inmenso de Rusia está el ardor juvenil de un pueblo que ha sacudido la teocracia y el despotismo, ungiéndose en los progresos de la civilización moderna y que lucha, no como Rusia por la posesión de lejanas tierras, sino por el dominio de territorios inmediatos a los suyos y que le son necesarios para su existencia.[13]

Hubo quien fue más allá y llegó a ver en el Japón de la era Meiji a un claro representante de los valores de la Ilustración y la Revolución francesa. En esa línea se expresó el *Heraldo de Madrid*, que llegaría a reivindicar la victoria del país del sol naciente sobre la Rusia zarista como un «hecho necesario»:

> Cien veces lo hemos sostenido en el HERALDO, y cien veces, si hace falta, lo volveremos á repetir. El triunfo del Japón, de la Prusia del Oriente, era un hecho fatal y necesario, porque el Japón significa la cultura, la ciencia, la civilización moral y material, la revolución política, todos los grandes elementos del progreso humano, y Rusia la subsistencia perdurable y eterna de toda reacción y de toda tiranía, del régimen del látigo, del destierro en la Siberia y del icono, con su horrible fanatismo religioso.[14]

11 *El Pueblo*, 12 de febrero de 1904.

12 *La Vanguardia*, 12 de febrero de 1904.

13 *El País*, 14 de febrero de 1904.

14 *Heraldo de Madrid*, 3 de enero de 1905.

La influencia de la prensa gráfica

La prensa gráfica también tuvo un papel relevante. A diferencia de la prensa diaria, que como mucho incorporaba algunos grabados –y en muchas ocasiones, de pobre calidad–, las revistas ilustradas incorporaron un gran número de fotografías y grabados, además de artículos especializados en la historia o la cultura de Japón. Entre las revistas que mayor atención dedicaron a la contienda destacan *Nuevo Mundo*, *La Ilustración Española y Americana* o *La Ilustración Artística* (Almazán 321-322).

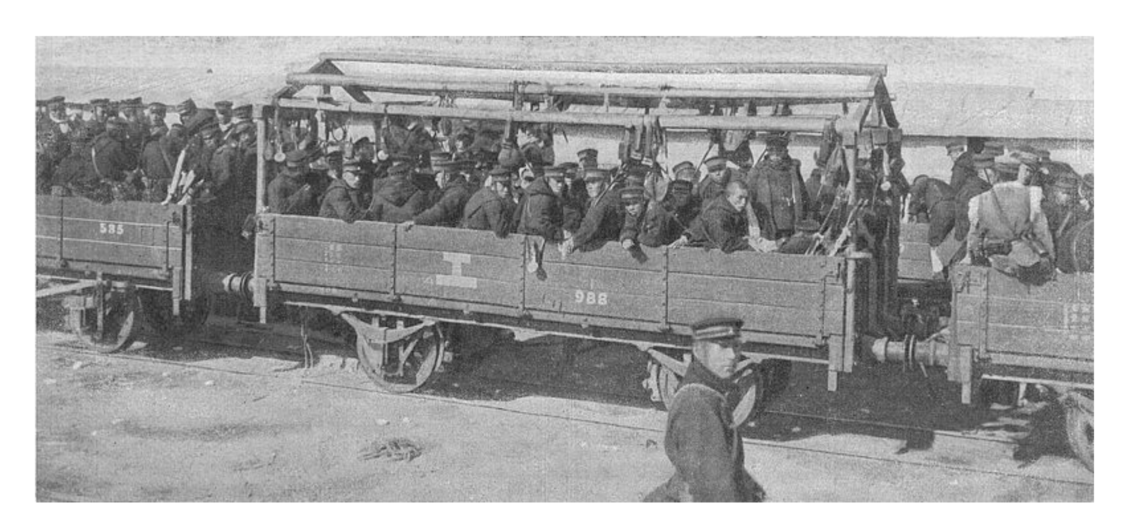


Fig. 3. *Refuerzos japoneses con destino a Manchuria (La Ilustración Artística, 1905).*

Se potenció así la información de carácter gráfico con una periodicidad y un alcance que hasta entonces habían tenido en España pocos conflictos bélicos. Esto, combinado con la cobertura de la prensa diaria, ponía en marcha un caudal de información prácticamente constante al alcance de la población. Un preludio de lo que vendría años después, especialmente durante la Segunda Guerra Mundial.

Además, el hecho de que este tipo de revistas incorporasen informaciones de carácter cultural también convirtió a la contienda en un motor para la difusión de Japón entre el público español, de una forma que hasta entonces no había ocurrido.

La evolución de la guerra

Aunque el mando ruso había acariciado la idea detener a los japoneses en Corea, lo cierto es que estos no tuvieron demasiadas dificultades para desembarcar en aquella zona y lograr cruzar el río Yalu (frontera natural entre Corea y Manchuria). A partir de mayo de 1904 las fuerzas niponas se internaron en Manchuria, empujando a los rusos hacia el interior, y realizaron varios desembarcos cerca de Port Arthur. Aquellos movimientos supusieron un salto cualitativo en el desarrollo de la contienda.

Ya hemos visto que la prensa española se mostró desde la primera hora muy dividida. Sin embargo, si en algo acabarían coincidiendo los rotativos fue en el reconocimiento de la audacia y superioridad de la estrategia militar japonesa sobre la lentitud y torpeza de la estrategia rusa, aunque cada publicación después lo hiciera de acuerdo a su propia línea editorial.

Para el mes de junio las divisiones japonesas ya habían logrado aislar a la guarnición rusa de Puerto Arturo respecto a sus comunicaciones con Manchuria y Siberia, tras lo cual iniciaron el asedio de la plaza. Comenzaba también una sangrienta lucha entre ambos bandos, que incluyó asaltos masivos por parte de los regimientos nipones contra las posiciones fortificadas que la guarnición zarista defendía.

Mientras tanto, en la Rusia europea se preparaba una flota que se trasladase al Pacífico como refuerzo de las unidades navales ya desplegadas allí. Una vez esta comenzó su travesía hubo de hacer frente a numerosos imprevistos, especialmente un grave incidente internacional tras el cañoneo de varios pesqueros británicos. También llegaría a recalar brevemente en el puerto de Vigo (Pleshakov 121-122), evento que atraería cierta atención por parte de la prensa de Madrid.

Hacia la victoria japonesa

El año 1905 iba a comenzar con una noticia que supuso todo un revuelo. El 3 de enero los periódicos anunciaron que la guarnición rusa de Puerto Arturo se había rendido. De toda la prensa española de la época, *La Correspondencia de España* fue la cabecera que mejor cobertura hizo de este hecho, dedicando grandes titulares y toda su portada –seis columnas– a la noticia. También dedicó parte de la segunda página a esto, reflejo de la importancia que alcanzó el evento. En la edición del día siguiente, 4 de enero, nuevamente su portada estuvo dedicada enteramente a Puerto Arturo.[15]

El gran diario de la época, *El Imparcial*, mostraría una postura equidistante, felicitando a ambos bandos por el coraje y valor que habían mostrado durante los combates de los meses previos. Aunque acababa diciendo:

> La sublime abnegación de la vida se ha convertido en estos comienzos del siglo XX, siglo tan positivista, en un acontecimiento sin importancia. Rusos y japoneses han dado el ejemplo más grande de abnegación. Y mientras en Europa y en América los *trust* acaparan la vida y monetizan el trabajo y la dicha de los humanos, cientos de miles de hombre se apresuraban á morir sin otro premio que el de honra a la raza á que pertenecían.[16]

Como ya se ha visto, la rendición de Port Arthur causó un hondo impacto entre el público. Fue muy mal recibida por periódicos como *La Correspondencia Militar*, que pareció sentirla como una derrota propia.[17] Aunque al mismo tiempo la publicación también hacía elogios a Japón, especialmente a su política militar, y de hecho acababa poniendo al país asiático como ejemplo de lo que debía hacer España (en clara alusión a lo ocurrido en el Desastre de 1898).

En términos mucho más dramáticos se manifestaba *El Siglo Futuro*, que veía en la victoria nipona un auténtico desastre para Europa:[18]

> No puede ser más grave la situación ni la hora más crítica, no sólo para los rusos, sino quizá también para el mundo entero […] desde luego cabe afirmar que se abre una nueva época en la historia del mundo, con el despertar, tras larguísimos siglos de inmovilidad y sueño, de un pueblo aguerrido, ambicioso y conquistador.

---

15 *La Correspondencia de España*, 3 y 4 de enero de 1905.

16 *El Imparcial*, 3 de enero de 1905.

17 *La Correspondencia Militar*, 4 de enero de 1905.

18 *El Siglo Futuro*, 8 de enero de 1905.

> ¿Será el principio del fin de esta civilización europea, envilecida por tantos errores y horrores? ¿Será que se acerca la hora del castigo del mundo viejo, que ha pagado con apostasía e ingratitudes el predominio que Dios le concedió?

Así, tras este evento, algunos periódicos que habían mostrado una rusofilia más o menos evidente comenzaron a adoptar una posición alarmista –cuando no catastrofista– respecto a la posibilidad de una victoria japonesa. Hubo quienes empezaron a hablar abiertamente de una amenaza «amarilla», a la que había que hacer frente a toda costa por el bien de Europa o el Cristianismo.

La revista *La Ilustración Española y Americana* se haría eco de esta corriente. A finales de febrero de 1905 publicó un artículo de marcado carácter racista en el que se hablaba sin ambages del «peligro amarillo» y la amenaza que las victorias militares japonesas representaban para Occidente.[19] El texto llegó incluso a lamentarse de la ola europea de «incomprensibles sentimentalismos» hacia Japón, país al que se representaba como una raza peligrosa, en la que no se podía confiar y que se había aprovechado de los avances europeos para –según su visión– volverse contra la propia Europa.

Todavía hubo quien albergaba la certidumbre de que Rusia consiguiera imponerse, si bien estas esperanzas se verían definitivamente echadas a pique tras las victorias japonesas en la batalla de Mukden (febrero-marzo de 1905) y, sobre todo, en la batalla de Tsushima, a finales de mayo de 1905. La flora rusa fue prácticamente barrida por las unidades niponas (Pleshakov 327-334), lo que vino a marcar el final de la guerra.

Sobre la victoria nipona de Tsushima, *La Vanguardia* fue una de las publicaciones que ofrecería una crónica verdaderamente detallada sobre la misma, quizás una de las mejores entre el conjunto de la prensa española. Entre otras cosas, decía:

> La leyenda de las razas superiores é inferiores, gracias á la cual los europeos querían cohonestar sus rapiñas, ha quedado destruida á cañonazos por la flota del almirante Togo. Hace algo más de un año eran los japoneses una especie de macacos incapaces de resistir á una carga de cosacos. Son ahora los vencedores de Rusia, el imperio militar más poderoso de la raza blanca. En menos dé la mitad del tiempo que emplearon 300.000 ingleses para vencer á 30.000 boers, han vencido á Rusia hasta la humillación suprema de no poder continuar la guerra con probabilidades de buen éxito [sic].[20]

No hay que olvidar que *La Vanguardia* había mantenido desde el comienzo de la guerra una abierta postura rusófila, por lo que este texto da una idea del cambio de postura que se había producido tras las continuas victorias japonesas sobre el campo de batalla.

El republicano *El País*, por su parte, exhibiría un tono marcadamente crítico con Rusia tras su derrota naval.[21] Cabe señalar que esta publicación fue de las pocas que llevó a su portada la batalla de Tsushima, a diferencia de otros diarios españoles (que en estas fechas estaban más atentos al atentado de París contra el rey Alfonso XIII).[22]

Tras esta última batalla ambas partes iniciaron negociaciones de paz, bajo la mediación de Estados Unidos. El Tratado de Portsmouth, firmado en septiembre de 1905, puso fin de forma oficial a la guerra. Japón obtuvo varios territorios, como la península de Liadong –incluyendo Puerto Arturo– o la mitad sur de la isla Sajalín, y también la sección meridio-

19 *La Ilustración Española y Americana*, 28 de febrero de 1905.

20 *La Vanguardia*, 2 de junio de 1905.

21 *El País*, 31 de mayo de 1905.

22 El 31 de mayo de 1905, durante una visita de Alfonso XIII a París, el monarca sufrió un atentado fallido a manos del anarquista Mateo Morral. Este hecho hizo que durante algunos días la batalla de Tsushima pasara a una posición relativamente secundaria.

nal del ferrocarril de Manchuria. Sin embargo, lo obtenido fue menos de lo que el público japonés había esperado, hecho que provocaría importantes disturbios.

Conclusiones

En conclusión, puede decirse que la Guerra Ruso-Japonesa constituyó la primera vez en la historia de España que Japón alcanzó una posición de relieve en los medios de comunicación y en la opinión pública, marcando un antes y un después.

Entre febrero de 1904 y septiembre de 1905 la prensa diaria dedicó muchas portadas al curso de los combates, así como columnas de opinión, crónicas y textos de carácter divulgativo. El papel de las revistas ilustradas tampoco fue menor en este sentido, aportando una importante cobertura gráfica que compaginaba con el carácter informativo de la prensa diaria. Por otro lado, que este tipo de publicaciones incorporasen informaciones de carácter cultural y/o histórico también convirtió a la contienda en un importante motor para la difusión de la realidad japonesa entre el público español, como hasta entonces no había ocurrido.

Desde los primeros días de la guerra se configuraron en la prensa dos grupos de opinión claramente diferenciados: por un lado estaban los pro-japoneses, bien por convicción o por oposición a Rusia; en el lado opuesto se encontraban los pro-rusos (o también anti-japoneses), algunos por rusofilia y otros por temor al surgimiento de un poder «amarillo» que amenazase la hegemonía de Europa y el Cristianismo.

Aquellos sectores más claramente anti-japoneses tuvieron su mayor efervescencia en la prensa durante los primeros meses de 1905, coincidiendo con la rendición de de Port Arthur y la derrota rusa en la batalla de Mukden. Sin embargo, al mismo tiempo los japonófilos verían en aquellas victorias la confirmación de su apuesta por la causa nipona. Esta tendencia se vería definitivamente confirmada tras la decisiva batalla de Tsushima, en junio de 1905.

La victoria nipona en la contienda tendría un efecto duradero durante varias décadas, periodo durante el cual la Guerra-Ruso Japonesa quedó íntimamente ligada a la propia imagen de Japón como potencia militar.

Fondos consultados

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica. Ministerio de Cultura.

Hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional de España.

Hemeroteca digital del diario *ABC*.

Hemeroteca digital del diario *La Vanguardia*.

Hemerografía

ABC (Madrid), 1904-1905.

Diario de Córdoba, 1904.

Diario Universal (Madrid), 1904.

El Defensor de Córdoba, 1904.

El Imparcial (Madrid), 1904-1905.

El Liberal (Madrid), 1904-1905.

El País (Madrid), 1904-1905.

El Pueblo (Valencia), 1904.

El Siglo Futuro (Madrid), 1904-1905.

Heraldo de Madrid, 1904-1905.

La Correspondencia de España (Madrid), 1904-1905.

La Correspondencia Militar (Madrid), 1905.

La Época (Madrid), 1904.

La Ilustración Artística (Barcelona), 1904-1905.

La Ilustración Española y Americana (Madrid), 1905.

La Vanguardia (Barcelona), 1904-1905.

Bibliografía

Akamatsu, P. (1977): *Meiji 1868. Revolución y contrarrevolución en Japón*, Madrid: Siglo XXI de España.

Almazán, D. (2004): "Imagen naval japonesa e ilustración gráfica: un análisis de la imagen española de Japón en la Guerra Ruso-japonesa (1904-1905)", en D. Almazán (coord.), *Japón: Arte, cultura y agua*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, AEJE, pp. 317-329.

Hall, J. W. (1973): *El Imperio japonés*, Madrid: Siglo XXI de España.

Franke, H.; Trauzettel, R. (1973): *El Imperio chino*, Madrid: Siglo XXI de España.

Oteyza, L. de (2012): *De España al Japón*, La Coruña: Ediciones del Viento.

Pleshakov, C. (2002): *La última armada del Zar*, Madrid Turner.

Rius, I. (2000): *El periodista, entre la organización y la represión, 1899-1940*, Madrid: Fundación Universitaria San Pablo CEU.

Sáiz, M. D.; Seoane, M. C. (1996): *Historia del periodismo en España 3. El Siglo XX: 1898-1936*, Madrid: Alianza Editorial.

Osami Takizawa

Catedrático de la Universidad Junshin de Nagasaki

La Iglesia de Nagasaki y el trayecto hacia Meiji

Resumen

Las difíciles vicisitudes que los cristianos japoneses tuvieron que soportar hasta la llegada de Meiji es también la historia de los edificios que los ampararon. Muchas iglesias de este periodo fueron destruidas por los mandatarios de Japón, constituyendo un desastre patrimonial de enormes dimensiones.

Ese difícil trayecto culminó con la libertad de Culto a partir de 1873, junto a la aparición de varias comunidades de cristianos ocultos que mantuvieron la fe cristiana durante más de dos siglos. Finalmente, la iglesia **Ôura** de Nagasaki, una de las pocas supervivientes de aquella época, se ha consolido como un símbolo del cristianismo japonés hasta el punto de designarse como Tesoro Nacional.

Abstract

The difficult vicissitudes that the Japanese Christians had to endure until the arrival of Meiji is also the history of the buildings that protected them. Many churches of this period were destroyed by the leaders of Japan, constituting a patrimonial disaster of enormous dimensions.

That difficult journey culminated with the freedom of worship from 1873, along with the appearance of several communities of hidden Christians who maintained the Christian faith for more than two centuries. Finally, the **Ôura** church of Nagasaki, one of the few survivors of that time, has been consolidated as a symbol of Japanese Christianity to the point of being designated as National Treasure.

Palabras clave

Cristianismo, Nagasaki, Meiji, persecución, patrimonio.

Keywords

Christianity, Nagasaki, Meiji, persecution, heritage.

Osami Takizawa

Catedrático de la Universidad Junshin de Nagasaki

La Iglesia de Nagasaki y el trayecto hacia Meiji

Por primera vez el Padre Francisco Javier empezó a evangelizar en la zona de Nagasaki. En Agosto de 1550, Javier vino de Kagoshima a Hirado para su evangelización y bautizó a unos japoneses. Luego, encargó la evangelización de Hirado al Padre Cosme de Torres. Continuadamente el Padre Baltazar Gago, Gaspal Vilela y el hermano Luis de Almeida evanzelizaron en Hirado. La familia cristiana Koteda era la importante para la Iglesia de Hirado. Sus espíritu continua hasta hoy en día. En esta ciudad, hay una iglesia de Javier reconstruida.

El Padre Almeida evangelizó hacia Yokoseura, Shimabara y Kuchinozu con el Padre Torres. En 1562, el señor feudal Ōmura Sumitada se convirtió al crisianismo. Era el primer señor feudal cristiano. Al año siguiente, la iglesia de Yokoseura fue destruida, y el Padre Torres se trasladó a Kuchinozu. En 1565 el Pagre Almeida y Lorenzo enpezaron a evangelizar en la isla de Gotō, y se construyeron las iglesias en Hukue y Okuura.

En 1567, Almeida entró en Nagasaki y empezó a evangelizar en la tierra de Nagasaki Jinzaemon, vasallo de Ōmura Sumitada. En 1569, se construyó la primera iglesia llamada de "Todos los Santos". En 1579 el Padre Torres se trasladó en esta iglesia. 20 años después del comienzo de la evangelización de Javier, empezaron las actividades de los Padres en diversos sitios en Nagasaki.

En 1570, Ōmura Sumitada decidió que abriría el puerto de Nagasaki. En 1571 hizo a su vasallo Tomonaga Tsushima construir 6 ciudades y en realidad abrir el puerto. En el rincón del cabo de Nagasaki, se construyó una iglesia pequeña. Esta iglesia se llamaba "Santa María de Ascención" y llegó a ser la iglesia central en Japón. En 1580 Ōmura Sumitada condedió las ciudades de Nagasaki llamadas Uchimachi y Mogi a los jesuitas. Nagasaki se desarrolló junto con la iglesia. En 1583 se organizó la Misericordia que se basaba en el templo budista Kōzenji.

En 1584 otro señor cristiano Arima Harunobu concedió el pueblo Urakami a los jesuitas. Así, aumentaron los cristianos en este pueblo. No cabía las gente en la iglesia del cabo, y se empezó a reformar. Por la Ordenanza de la Expulsión de los Padres de Toyotomi Hideyoshi, la obra de la iglesia se interrrumpió temporalmente, pero en 1590 terminó su obra. Sin embargo, dos años después fue destruido y un año después otra vez se construyó. Al lado de esta iglesia, se construyó el centro de los jesuitas y 1596 el obispo japonés Don Pedro Martins creó el obispado allí. En 1592 se construyó el hospital de San lazaro administrado por la Misericordia en el barrio de Uemachi en Nagasaki. Al mismo tiempo, se construyó otro hospital de San Lazaro en la entrada del pueblo de Urakami. En este hospital había una capilla.

El 5 de febrero de 1597, se martirizó a los veintiseis santos en Nagasaki, y los mártires derramaban sus sangre en la colina de Nishizaka. Desde entonces Nisizaka se llamaba “Santa Montaña” y “Colina de Martires”. Este suceso no significaba el termino de la Iglesia de Nagasaki, era un comienzo de su nuevo desarrollo. En 1598 Hideyoshi murió y el obispo Cerqueira y el Padre Valignano se trasladaron a Nagasaki. Al lado de la iglesia del cabo se construyeron la residencia del obispo y una gran escuela de teología. Hubo una renovación de la Iglesia. En 1601 se hizo una inauguración de la iglesia por el obispo Cerquiera. En esta época se construyeron también las iglesias de Ōmura y de Arima.

De 1601 hasta 1614 se desarrollaba enormemente la Iglesia de Nagasaki. Dentro de este tiempo, nacieron siete Padres japoneses en el distrito de Nagasaki y se construyeron las iglesias. Hasta 1607, se construyeron la iglesia de Santa María, de Juan Bautista, de San Antonio, y de San Pedro. Otras órdenes religiosas también construyeron iglesias. En 1609 se construyó la iglesia de Santo Domingo de los dominicos, en 1611 la de Sanfrancisco de los franciscanos en el barrio de la Cruz y la de los agustinos en el barrio de Moto Hurukawa.

Muchas gentes populares se unieron a la capilla de Santa María del barrio de Tateyama y los tripulantes amaban mucho la capillas de Santa Clara de la ribera del río de Urakami. Cuando en 1606 se expulsaron los Padres de Ōmura, estos capillas se reformaron en iglesias. La escuela de San Paulo en la iglesia del cabo se convirtió en el centro de la cultura de Nagasaki. Todos los años se hizo proseción de Corpus Cristi, y los cristianos disfrutaron los días festivos.

Sin embargo, de repente empezó la gran persecución. En 1612 se expulsaron los Padres de Arima y su seminario se trasladó a la iglesia de Todos los Santos. Dentro de poco esta iglesia se desarrollaría y se reformaría, y se produjo un osario de los mártires en el jardín y fue un lugar de peregrinación. Cuando el gobierno de Edo publicó la Ordenanza la Prohibición del Cristianismo, todos los Padres de Japón se unían en Nagasaki. Takayama Ukon, Naitō Juan y su familia expulsados desde Kanazawa y las hermanas de Kyōto vinieron a Nagasaki. En Abril se hizo la procesión para la penitencia, y Noviembre las Padres y los cristianos se enviaron a Macao y a Manila.

Se empezó a desconstruir las iglesias de Nagasaki, hubo mártires de Arima y de Kuchinozu. En 1617 hubo mártires en Ōmura y en 1619 en Nagasaki. Se construyó una cárcel en la marca de la iglesia de San Francisco, y muchos cristianos se encarcelaron. Ellos fueron llevados a Nishizaka y se martirizaron. En 1633 especialmente hubo grandes martirios. Desde el año siguiente, se empezó aconstruir la isla de Dejima. Cuando se terminó su obra en 1636, los portugueses se acogieron. Así, se desaparecieron los cristianos desde Nagasaki.

De 1637 a 1638 ocurrió la rebelión de Shimabara y se destruyó totalmente la Iglesia de Arima. Los cristianos ocultados se trasladaron a Urakami, Nishisonogi y Hirado, y mantenían su fe cristiana. A veces, hubo detenciones. En 1657 hubo la detención de Ōmura, en 1790 la primera de Urakami, en 1839 la segunda de Urakami, en 1858 la tercera de Urakami y de 1867 a 1873 la cuarta de Urakami. Cuando hubo la cuarta detención de Urakami, hubo persecución en las islas de Gotō y los territorios de Ōmura incluidos a Mitsuyama.

En los lugares de los **mártir**es, actualmente se levantan los monumentos, y muchos cristianos hacan perigrinaciones. Concretamente son la colina de Nishizaka de Nagasaki, Hōkobaru, la cárcel de Suzuta de Ōmura, Unzen Jigoku, Imamura de Shimabara y Ikitsuki de Hirado, entre otros. Por fin, el 17 de Marzo de 1865 hubo el descubrimiento de los cristianos japoneses en la Iglesia de Ōura que acabó de su obra.

Ahora la iglesia de Ōura se asignado como *Tesoro Histórico de Japón*, porque este edidicio europeo es el más antiguo en este país. Sin embargo, el autentico valor de esta iglesia es el lugar donde se descubrieron los cristianos ocultos en 1865.

En el período de Edo, Japón estaba cerrado en su puerto a otros países excepto a Holanda y China. Sin enbargo, en 1858 Japón concertó *el Trato Comercial* con Estados Unidos, Rusia, Inglaterra, Francia y Holanda. Así, se terminó la política de aislamiento. Según el Trato, se admitió la construcción del terreno concedido. Además se admitió la fe de los extranjeros y la construcción de sus iglesias.

Hubo un Padre francés de las Misiones evangélicas de Paris dentro de los extanjeros del terreno concedido. En Enero de 1863, el Padre Furet compró las tierras y empezó a construir la iglesia. En verano del mismo año el Petitjean se hizo el responsable de su construcción, y en Noviembre el Laucaigne lo hizo. En el 29 de Diciembre de 1864, se construyó una iglesia del estilo gótico. Las gentes de Nagasaki se la llamaba "Templo Francés" y la amaban. El 19 de Febrero de 1865 se hizo, la inauguración y el consulado de Francia y otras muchas personas asistieron.

Sin embargo, el juez de Nagasaki se negó a la asistencia en su inaugración, y prohibió la visita de los ciudadanos de Nagasaki a la iglesia de Ōura. Porque todavía continuaba la política de prohibición del cristianismo a los japoneses.

Los agricultores del pueblo de Urakami que estaba 6 Km. de la iglesia de Ōura eran los cristianos que perpetuaban ocultamente el cristianismo. Durante 7 generaciones, ellos esperaban la llegada de nuevo de los Padres. Porque entre ellos hay una leyenda que después de 7 generaciones el Papa enviaría a los Padres a Japón. Un día los agricultores de Urakami visitaron a la iglesia de Ōura. ¿Estos agricultores tenían esperanza en que los extranjeros de la iglesia de Ōura?. En el 17 de Marzo de 1865, verdaderamente estos agricultores se encontraron con el Padres francés Petitjean. Esto era el Descubrimiento de los Cristianos".

Por este encuentro, los Padres empezaron a dirigir otra vez a los cristianos japoneses. Sin embargo, según el sistema del gobierno de Edo todos los japoneses debían pertenecer a algún templo budista, los agricultores (cristianos ocultados) del pueblo de Urakami fueron obligados a pertenecer al templo Seitokuji. Sin embargo, los agricultores de Uragami no quierían pertenecer al templo budista más, porque ellos eran cristianos y tenían a los Padres. A partir de 1867,es decir desde el descubrimiento de los cristianos, un hombre murrió. Los agricultores de Urakami presentaron un documento al jefe del pueblo. En este documento se escribía que ellos se negarían a partir de entonces a oficiar un funeral bdista y que ya no percenerían en el templo budista. A través de este suceso, los agricultores de Urakami se negaron.

Cuando cambió la Era de Edo a Meiji, los dominantes del nuevo gobierno querían mantener la política religiosa. El nuevo gobierno intentó castigar a los agricultores de Urakami. En una reunión en la que el emperador se asistió, se decidió que se expulsarían a los agricultores de Urakami a 20 provincias y les obligaban a renunciar al cristianismo con severas torturas. Esto era un gran problema diplomático con los países europeos. Los ministros europeos protestaron mucho con la idea de que la decisión del gobierno japonés estaba en contra de la humanidad. Pero, el gobierno japón no lo aceptó.

En 1871, la delegación de Iwakura Tomoni fue a Estados Unidos. El Japón tenia que cambiar el contenido del Trato Comercial ya que tenían tres promesas desiguales con Estado Unidos. Pero, con el motivo de la detención de los agricultores de Urakami, el negocio de Iwakura fracasó. Estados Unidos no admitía que Japón fuera un Estado moderno, porque reconocía la fe y la conciencia del pueblo. En consecuencia, el gobierno japonés tenía que considerar la abolición de la prohibición del cristianismo en este país. Por fin, en 1873 se abolió la prohibición del cristianismo. Pasaron 259 años desde la publicación de la ordenanza de la prohibición del cristianismo. En 1889, en la constitución japonesa se plasmó la libertad de la fe cristiana.

Después de la constucción de la iglesia de Ōura, los Padres extranjeros intentaron evangelizar en las zonas que vivían los cristianos ocultados. Estos ocultados hacían mucho esfuerzo para construir el país de Dios superando la pobleza. Los carpinteros japoneses construían nuevas iglesias bajo el diseño de los Padres extranjeros en las islas de Gotō, en Sotome y en Hirado. Tesukawa Yosuke era un diseñador y arquitecto famoso en esta época. Gracias por la esfuerzo de los Padres y las gentes de Nagasaki, muchos japoneses llegaron a visitar a estas iglesias.

Bibliografía

Yūki Ryōgo, Iglesia de Nagasaki. Misawa Hiroaki, Ōinaru Isan. Nagasaki no Kyōkai, Tomoshobō, 2000.

Elena Gil Escudier
Universidad de Córdoba

El manga: de la tradición a la cultura de masas

Resumen

En las últimas décadas, el *manga*, así se denomina al cómic de origen japonés, ha ido ganando cada vez más popularidad en Occidente, pero ¿cómo unas historietas se han convertido en el sello de identidad de un país? Repasaremos la evolución de este fenómeno cultural desde la tradición gráfica japonesa hasta nuestros días.

Abstract

In recent decades, *manga*, as Japanese comic are called, has been gaining popularity in the West, but how do comics books become the hallmark of a country? We will review the evolution of this cultural phenomenon from the Japanese graphic tradition to the present day.

Palabras clave

Manga, Japón, tradición, cultura, cómic.

Keywords

Manga, Japan, tradition, culture, comics.

Elena Gil Escudier
Universidad de Córdoba

El manga: de la tradición a la cultura de masas

Introducción

La cultura japonesa es una de las culturas que más interés despierta a nivel mundial desde los últimos años. En apenas dos décadas se ha consagrado como todo un fenómeno global, en parte, gracias a la exportación de *manga* que ha dado visibilidad al modo de vida y valores de la sociedad nipona, siendo un fiel reflejo de ésta y convirtiendo el cómic japonés en un producto fácilmente reconocible en cualquier parte del mundo (De Cabo 355). A su vez, el *manga* forma parte de uno de los ámbitos de la cultura pop más reconocidos internacionalmente.

Revisión histórica

Manga es la palabra japonesa con la que conocemos en occidente a los cómics, historietas o tiras cómicas procedentes del país nipón (Cobos 3), convirtiéndose en un término universal que engloba a una poderosa industria cultural con gran éxito comercial. La palabra *manga* hace referencia al proceso de combinación de diferentes pictografías para crear pensamientos complejos que dotan al cómic japonés de un estilo peculiar en la distribución de los elementos en el papel impreso (Bogarín 6).

El *manga* tal y como lo conocemos hoy en día surgió de la combinación del arte gráfico y la historieta occidental, con el indudable aporte que realizó Ozamu Tezuka al diseño de personajes y la producción de estas historietas. A una estética heredada hay que sumarle la expresividad puesta al servicio de la compresión del personaje, dando como resultado la exposición de la personalidad de la sociedad japonesa a lo largo de la historia, así como aquellos elementos que le han permitido la expansión más allá de sus fronteras. A través del *manga*, los japoneses muestran su moral y ética, o la falta de ellas, así como su religiosidad, filosofía y la aparición de innumerables símbolos y objetos que carecen de sentido para el lector occidental pero que son manifestaciones de sus costumbres, cultura y supersticiones. Por tanto, y como decíamos anteriormente, el cómic japonés surge al combinar la tradición, la filosofía, las creencias y la forma de vida del pueblo japonés, representadas tanto visual como temáticamente en las historietas niponas (De Cabo 368).

El arte gráfico japonés

Los antecedentes del *manga* se remontan a varios miles de años atrás. Partiendo de los rollos *emakimono*, cuyos orígenes datan del período Heian y que combinan tanto texto como imágenes, además de ser considerados una de las primeras formas de arte secuencial (Sánchez 48), pasando por el dibujo monocromo japonés, entre los que destaca el *Chôjugiga* o “pergaminos de animales” del s. XI y s. XII.



Fig. 1. *Rollo emakimono relacionado con las peleas de gallos, Anónimo, mediados período Edo.*

Una de las primeras denominaciones que ha recibido históricamente el *manga*, o el estilo de dibujo del que deriva, sería *Toba-e*. Íntimamente vinculado a la fusión de escritura y dibujo, esta expresión hace referencia al estilo creado por el monje budista Toba Sôjô y que sería muy popular en el período Edo. Su tono caricaturesco, la composición de las escenas o la inclusión de texto, son elementos que los sitúan en los orígenes del *manga* (Goldenstein y Meo 25).



Fig. 2. *Detalle del primer rollo Chôjugiga, Toba Sôjo, s. XI.*

No fue hasta mediados del siglo XIX que se utilizaría el vocablo *manga* para referirse a un estilo de dibujo concreto que dista un poco de lo que conocemos hoy en día bajo esta denominación. El pintor y grabador japonés Hokusai de la escuela *Ukiyo-e* acuñó este término para una de sus obras más famosas que literalmente significa “dibujos caprichosos”. La obra de Hokusai seguía la estela de los *Chôjugiga*, aunque aún se encontraba lejos de la visión moderna del *manga* (Rodríguez 2).

Tanto las antiguas xilografías del *Ukiyo-e* como las pinturas en rollo *Chojûgiga* se apoyaban en la tradición mitológica oral y escrita del sintoísmo y de las fábulas morales con tintes



Fig. 3. *Hokusai manga, Katsushika Hokusai, 1819.*

budistas o confucianos. Los primeros propósitos de esto esbozos de entretenimiento sería el de formar sin descuidar la dimensión lúdica (Bogarín 3). Esta época, marcada por una fuerte represión, en la que el país permanecía con unas fronteras herméticamente cerradas a cualquier tipo de influencia occidental, obligó a su población a buscar la evasión en diferentes expresiones artísticas y culturales. Sin embargo, el *manga* moderno no comenzaría a desarrollarse hasta mediados del siglo XX. Gracias a la Revolución Meiji que tuvo lugar en 1866, las fronteras del impenetrable Japón se abrieron dejando paso a un sinfín de influencias occidentales, entre ellas, el cómic occidental. Históricamente, se ha considerado *Tagosaku to Mokube no Tokyo Kenbutsu* del artista Kitazawa como el primer *manga* en sentido moderno; en él podemos ver las inluencias del arte gráfico japonés, pero también de la historieta occidental (De Cabo 358).

Historieta occidental

Los verdaderos inicios del *manga* moderno se debieron a esta expansión de la influencia cultural extranjera en Japón que no tardó en llegar con nuevos soportes de impresión que ejercerían una influencia determinante sobre la industria editorial japonesa (Bogarín 4). Las industrias estadounidense y franco-belga de cómics irrumpieron en Japón con revistas especializadas que no dudaron en copiar los nipones poco tiempo después. Estas primeras revistas de cómics japonesas consistían en adaptaciones de revistas europeas realizadas por extranjeros, en ese aspecto, Charles Wirgman y George Bigot sentaron las bases del desarrollo del *manga* al copiar el modelo de la revista británica *Punch* para su versión japonesa: *The Japan Punch* (De Cabo 358).

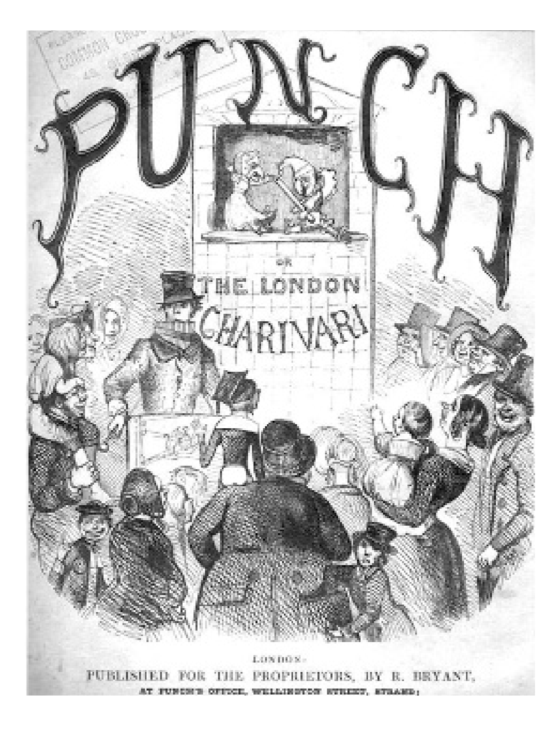




Fig. 4. *Front cover, Punch. FIG. V. Portada, The Japan Punch, 1867, London Charivari, 1841.*

No fue hasta principios del siglo XX que las editoriales japonesas comenzaron a publicar sus propias revistas siguiendo el estilo del cómic occidental aprovechando los soportes que los extranjeros exportaros. El artista y *mangaka* Kitazawa fue el encargado de publicar la primera revista de cómics exclusivamente de origen japonés, *Tokyo Puck*, donde se publicaron numerosos *manga* infantiles durante los años 20 y 30, inundando el mercado nipón con gran éxito (Ibid.).



Fig. 6. *Portada nº 1, Tokyo Puck, 1905.*

Dejando atrás el relato de formación y los personajes animalescos o divinos, se buscaba el contacto personal con el lector, que conduciría al desarrollo de un estilo propio y esencialmente japonés ante la industria occidental. Estas primeras décadas verían la traslación del *manga* a una reproducción masiva que alimentaría la industria, así como el surgir de los primeros dibujos animados (*anime* japonés) y todo el mercantilismo propio que deriva de este producto (Bogarín 4).

Manga moderno

El contexto económico, político y social que se impuso en Japón tras la derrota en la Segunda Guerra Mundial y la consiguiente ocupación norteamericana fue clave para generar las características definitorias del *manga* moderno. Tras la rendición de Japón, las autoridades estadounidenses prohibieron el género *manga* desarrollado durante la guerra, de gran carga militarista. El entretenimiento emergió como industria de gran importancia gracias a los *akahon* o "libros rojos", respondiendo a la necesidad psicológica de evasión de la posguerra y la temática se fue ampliando siguiendo las preferencias de un público cada vez más adulto. El punto de inflexión en el universo editorial del *manga* llegó de la mano de Osamu Tezuka que le confirió al *manga* un estilo cinematográfico que descomponía los movimientos en varias viñetas y combinaba este dinamismo con abundantes efectos sonoros. Sus personajes de grandes ojos, peinados extravagantes y cuerpos estilizados, sentarían la base estética de autores posteriores. El autor nipón diversificó su producción en multitud de géneros, siendo su cómic más conocido *Astroboy*, y estableció los pilares de la industria de *manga* y *anime* contemporáneos gracias al estilo presente en sus obras posteriores a 1960 (De Cabo 359).

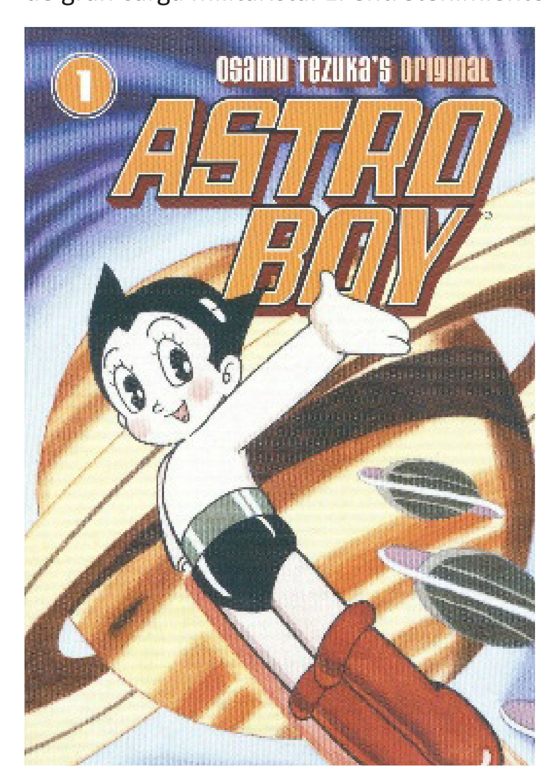


Fig. 7. *Cover nº1 EE.UU., Osamu Tezuka, 2008.*

De manera progresiva, a finales de los años 50, la industria del *manga* comenzó a transformarse para adecuarse a una demanda

creciente y a un mercado que exigía una mayor diversificación. Así, con el comienzo del auge económico después de la Segunda Guerra Mundial, el pueblo nipón reclamaba cada vez más *manga* provocando la multiplicación de la producción y un aumento de la periodicidad de las revistas, convirtiendo el cómic en el medio de comunicación más importante del país (Rodríguez 4). En las décadas posteriores surgieron una serie de cómics de género *undergroun*d que abandonaron las temáticas infantiles para abrir paso a aquellas indicadas para adultos. Si bien es cierto que el cómic japonés nació con la intención de entretener a un público infantil, en el siglo XX la producción y distribución del medio, así como la diversificación de géneros llegó a un límite sin precedentes (Sánchez 68).

El crecimiento de la industria del *manga* es una de las claves del auge de la industria del *anime*. Aunque no toda la producción de animación japonesa está ligada o deriva del manga, sí es cierto que el *anime* se convirtió en una adaptación del formato narrativo y del estilo visual del *manga* al medio animado (Rodíguez 5).

Características del cómic japonés

Aunque el *manga* sea una creación japonesa con influencia de occidente, su desarrollo ha sido muy diferente al del cómic estadounidense o el franco-belga. Para comenzar, posee su propio formato de lectura, un diseño simple que puede ir desde el canon de belleza grecolatino a la deformidad más extrema, una narrativa fluida y un determinado tratamiento de la composición, el ritmo y el montaje (López y García 1087). A su vez, el *manga* está dividido en géneros demográficos, es decir, basados en la edad y sexo de los potenciales consumidores, así como por géneros temáticos. *Astroboy* marcó el inicio de uno de los temas más reconocibles del cómic japonés: la tecnología, pero existen otras tendencias características como localizar la acción en la vida cotidiana, en mundos postapocalípticos o en el Japón feudal (De Cabo 366). Asimismo, es común encontrar temas transversales que aparecen en la mayoría de *manga*, estos serían, la trascendencia del espíritu, la superación y evolución del protagonista, las angustias humanas, la magia o la naturaleza (Id. 367) . En cuanto a los géneros, son tan numerosos que son difícilmente clasificables, los más usuales son:

Kodomo manga: manga para niños.

Shôjo manga: manga para chicas adolescentes.

Shônen manga: manga para chicos adolescentes.

Seinen manga: manga para chicos jóvenes y adultos.

Josei manga: manga para chicas jóvenes y adultas.

Yaoi manga: manga de temática homosexual entre hombres.

Yuri manga: manga de temática homosexual entre mujeres.

Spokon manga: manga de temática deportiva.

Hentai manga: manga pornográfico.

Los personajes de *manga* se caracterizan por tener el cuerpo estilizado, generalmente, pero con gran fortaleza física, nariz y boca son pequeñas en comparación con el rostro extremadamente expresivo y los peinados resultan, a veces, físicamente imposibles o muy extravagantes. Además, el personaje siempre se encuentra por encima de la historia, es decir, la profundidad con la que se trata a los personajes es mayor que la trama argumental.

Como se puede apreciar, el *manga* posee un estilo visual propio alejado del estilo del cómic occidental. Lo más llamativo del *manga* es la carencia de elementos distintivos de

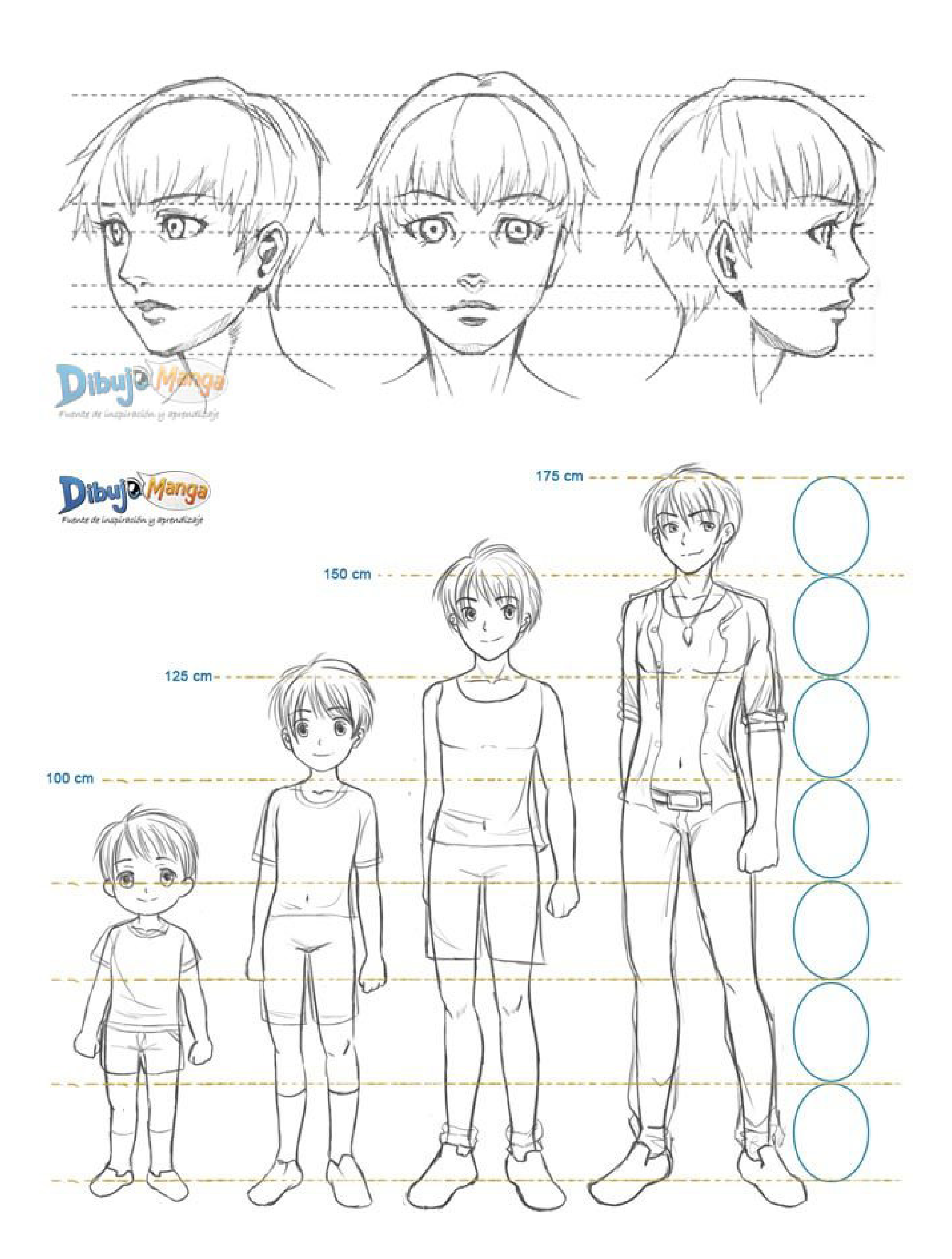


Fig. 8. *Esquema dibujo rostro manga, Dibujamanga.net, 2016.* ***Fig. 9.*** *Esquema dibujo cuerpo manga, Dibujamanga.net, 2016.*

carácter nacional, racial o incluso de género en los personajes (Santiago 21), es decir, tiene una capacidad innata para atender a un público de carácter global, sin rasgos nacionales que los singularicen en exceso, siendo igualmente atractivos para todo tipo de consumidor sin perder sus raíces japonesas, íntimamente ligada a su tradición visual milenaria (Id. 22). Esto no es más que otro ejemplo de la capacidad japonesa para adoptar y adaptar ciertos lenguajes hasta conseguir hacerlos propios, genuinamente japoneses a la par que universales (Id. 25).

Gracias a la amplitud de temas y gran diversificación de géneros que tiene el *manga*, toda la población puede interesarse por cualquiera de ellos, aunque, indudablemente, la mayoría de cómics están enfocados hacia un público infantil o juvenil (De Cabo 367). Usualmente, las instituciones y organismos japoneses se sirven de la aceptación que tiene el *manga* para informar sobre productos, utilizarlo como marketing o para la formación, otorgándole al *manga* una posición que el cómic no había tenido hasta el momento. Teniendo en cuenta que los principales consumidores de *manga* en Japón son casuales, se puede considerar que es un medio masivo con una función omnipresente, más cercano al papel del deporte o la televisión en occidente (Rodríguez 13).

Internacionalización

Desde la década de los sesenta, la internacionalización del *anime* japonés en las televisiones europeas y estadounidenses fomentó la externalización del producto nipón. A partir de entonces apenas puede desligarse el desarrollo del *manga* al del *anime*. Un aspecto particular del desarrollo de estas industrias es que, si bien el lector de cómics occidental no necesariamente es también un aficionado a la animación, no sucede lo mismo con el lector de *manga* que, casi inevitablemente, consumirá *anime* (Santiago 12).

La difusión internacional del *manga* comenzó a aumentar progresivamente tras el éxito del filme *Akira* de Katsuhiro Otomo en 1988. Pocos años después, ya en la década de los noventa, a raíz del éxito de las series emitidas por televisión, comenzaron a editarse los primeros cómics japoneses en el extranjero. En cierto modo, el *anime* sirvió como avanzadilla del *manga* en occidente gracias a su interrelación con el cómic, pero este primer éxito fue efímero debido a la mala fama que adquirió el cómic japonés y la saturación del mercado de *manga* con obras de dudosa calidad o temática. No fue hasta la llegada del siglo XXI que el *manga* logró convertirse en un superventas internacional, en parte, gracias al desarrollo de las redes de información y la posibilidad que ofrece la distribución digital (López y García 1087). Estas plataformas digitales fomentaron la revisión del *anime* y el *manga* que se distribuía por parte de las productoras y editoriales.

Tras pasar las fronteras japonesas, el *manga* ha sido traducido a múltiples idiomas y vendido en diferentes países, pero este éxito no se debe solo a sus componentes estéticos o temáticos, sino también a la explotación de cualquier producto relacionado, o susceptible de serlo, con el universo del cómic nipón (De Cabo 360). Una de las claves del éxito global del *manga* es, precisamente, la capacidad de sus creadores de explotar de forma eficiente un mismo producto en diversos medios como el *anime* o los videojuegos (Rodríguez 9). En este caso, el origen de la experiencia transmedia suele ser el *manga*, seguido de la serie de *anime* y, posteriormente, el videojuego. Otro de los factores que favorece el éxito de los productos culturales japoneses se debe a políticas ideadas por el gobierno nipón para incentivar la creación y explotación de la propiedad intelectual y promoverlas al exterior, dando lugar a movimientos como el denominado *Cool Japan*. Estas acciones no han hecho más que incrementar el interés por la cultura japonesa y la demanda aún mayor de los adicionados occidentales.

Como comentábamos anteriormente, los productos *mukokuseki*, o lo que es lo mismo, sin marcas culturales son parte de este éxito internacional del *manga*. Efectivamente, en muchos casos, los personajes carecen de nombres de origen japonés o rasgos asiáticos, además de que la acción transcurre en universos fantásticos alejándolos aun más de la realidad nacional. Esta característica específica del *manga* ha fomentado un estilo que otros autores de las más diversas nacionalidades tratan de imitar (Mangirón 35).

Se entiende que la globalización tiene un carácter occidental, sin embargo, aunque cuando Japón abrió sus fronteras no fue así, actualmente la industria del cómic japonés tiene un carácter unilateral, es decir, el *manga* llega a todos los lugares, pero hacerse un hueco en el mercado japonés es prácticamente imposible. El desarrollo de las TIC ha aliviado parte de esta situación, ya que permite la salida y llegada de cualquier modelo cultural tanto a oriente como a occidente. No es casualidad que la globalización del *manga* se haya producido en la era de Internet (De Cabo 374).

Es gracias a la exportación de *manga* y *anime* que los occidentales podemos hacernos una idea del estilo de vida y las costumbres japonesas. Así como otras formas artísticas y/o culturales reflejan los valores propios de su sociedad, el cómic nipón nos acerca a la mente japonés, comprendiendo un poco mejor la relación del japonés con el mundo, su filosofía y la importancia de sus tradiciones. A través del lenguaje, la imagen, las expresiones y las tramas, el *manga* muestra lo que es Japón, aunque, en muchas ocasiones la visión que ofrece es una imagen estereotipada o condicionada por las necesidades del mercado (Ibid.). En cierto modo, este nuevo japonismo se da más a un nivel generacional, entre personas de la misma edad que viven en otros países, antes que a un nivel regional o con generaciones precedentes dentro de su propia cultura (Santiago 20).

Diferencias con el cómic occidental

Los cómics de origen estadounidenses están principalmente dirigidos a un sector en concreto de la población, los lectores jóvenes y adultos, y presentan temáticas más estandarizadas o reducidas que los *manga* japoneses. Los cómic nipones contemplan una gran diversidad de temas debido a su consumo masivo y atiende a todos los sectores de la población sin distinciones, aunque algunos más explotados que otros. En consecuencia y en comparación con las historietas publicadas tanto en Europa como en Estados Unidos, los *manga* son realmente económicos (Goldenstein y Meo 26). Poco tienen que ver el lenguaje y la imagen utilizada en unos y otros, pero todos ellos tienen en común que resultan fáciles de comprender para el lector. Principalmente, el éxito del *manga* frente a las historietas de otras nacionalidades radica en una estética diametralmente opuesta y una diversificación de temas completamente diferente (De Cabo 361). A simple vista se pueden divisar algunas de estas disimilitudes, como el colorido del cómic occidental y la utilización del blanco y el negro para aumentar dramatismo, frente al monocromatismo de tradición milenaria del *manga* (Goldenstein y Meo 28).

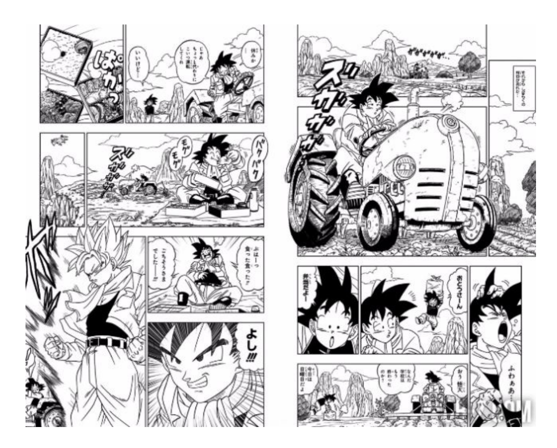


Fig. 10. *Dragon Ball, Akira Toriyama.*

Continuando con las diferencias que presentan estas historietas de diferentes nacionalidades, los *manga* tienen mayor número de páginas que las producciones occidentales debido a que cuentan con mayor libertad editorial por parte de la industria y que la historia se centra en el personaje y necesita más cantidad de páginas para mostrar sus expresiones y sentimientos. Por el contrario, los personajes occidentales carecen de este alarde de expresividad y por motivos editoriales presentan alrededor de dieciséis a treinta y dos páginas frente a las más de doscientas que tiene una revista de *manga*. La periodicidad, por el contrario, es



Fig. 11. *X-men, Stan Lee y Jack Kirby.* ***Fig. 12.*** *Tintín, Hergé.*

semanalmente para ambas producciones, en cambio, las historietas de carácter occidental son monotemáticas y las revistas *manga* publican multitud de géneros e historias (De Cabo 361). La temporalidad que presentan ambos tipos de relato es muy diferente: en el caso del *manga*, Tezuka desarrollo un modo de narración cinematográfico y, por tanto, mucho más lento que la acción desenfrenada de las historietas occidentales. Además, el tamaño de la viñeta, así como el empleo de texto es diferente en ambos casos: mientras el *manga* asocia la importancia de la acción al tamaño de la viñeta y el texto complementa a la imagen, siendo más escaso; el cómic occidental se caracteriza por reforzar la imagen con la descripción textual y el orden y tamaño de las viñetas atienden a un sentido completamente estético (Ibid.).

Como se ha expuesto anteriormente, la expresión del personaje en el *manga* japonés es fundamental. Por este motivo, los *mangakas* o dibujantes de *manga*, buscan la expresividad y la efectividad antes que el realismo, deforman a sus personajes para aumentar su expresividad añadiéndole líneas cinéticas para aumentar la función expresiva de la imagen. Al contrario que la estética recargada del cómic occidental, el *manga* es simple y minimalista (Id. 365). Encontramos una perspectiva general en el *manga* donde cada elemento responde a los mismos patrones, independientemente del autor, sin embargo, las editoriales occidentales marcan un único estilo que proviene de la visión particular de un autor en concreto y que debe copiarse sistemáticamente (Bogarín 6).

Cultura de masas

La consolidación del *manga* en Occidente es una realidad a día de hoy. Gracias al éxito que ha cosechado en décadas anteriores, nos encontramos ante un fenómeno de grandes dimensiones tanto culturales como comerciales que deja atrás el dominio del mercado de las historietas europeas y norteamericanas. El sector juvenil de la población mundial se ha vuelto a interesar por el cómic como medio de entretenimiento y expresión, un hito que no se vivía desde la aparición de la televisión. Parte de este éxito del cómic japonés se debe a un interés que deriva del gusto por el *manga* a una afición por el propio Japón y su cultura, propiciando el surgir de un movimiento llamado *neojaponismo*. De este nueva corriente cultural han surgido productos descendientes del cómic nipón, que comparten con él características estéticas y narrativas, hablamos del *manwha* coreano y el *manhua* chino (Rodríguez 11).

Ha sido la expansión de Internet la que ha marcado un antes y un después en el desarrollo mundial del *manga*. Actualmente, el *manga* ocupa el veinticinco por ciento del mercado editorial japonés, teniendo en cuenta la diversidad de temas, la tirada y el número de publicaciones, pero la difusión de *manga* y *anime* a través de Internet ha generado gran actividad entre los aficionados, influyendo positivamente en el desarrollo de la industria, tanto editorial como animada, y permitiendo una mayor difusión entre el público (De Cabo 360). El fenómeno fan no se hizo esperar tras esta difusión masiva y mundial, surgiendo el *fan traslation* fuera de los límites japoneses. Este movimiento fan está hecho por fans y para fans y su principal objetivo es la traducción de material no disponible en el país de destino. Pese a que la traducción se considera ilegal, las empresas japonesas han tolerado durante bastante tiempo este acto delictivo, primero porque los fans se comprometían a dejar de circular la información una vez que se licenciaba el producto en su país y, después, porque contribuía a que los productos ganaran popularidad y permitían a las empresas recopilar información sobre qué tipo de productos tenían más éxito entre los fans de cara a la comercialización (Mangirón 38). Sin embargo, aunque el *fan traslation* es en parte responsable de la rápida popularización del *manga* y el *anime* fuera de las fronteras japonesas, el gobierno nipón ha comenzado una lucha contra la piratería que supone este tipo de material (Rodríguez 10).

Subcultura *otaku*

Como hemos analizado, la industria del cómic nipón ha originado un fenómeno cultural de dimensiones internacionales, pero también ha originado un gran movimiento social relacionado con todo el mundo del *manga*. Este fenómeno fan ha llegado a constituir su propia subcultura: los *otaku*. El término *otaku* comenzó a utilizarse en Japón de forma despectiva para denominar a aquellas personas hurañas y obsesionadas con la industria del *anime* y el *manga*. Por el contrario, en Occidente se ha eliminado la connotación peyorativa que se mantiene en el país del sol naciente, no obstante, sí se mantiene en algunos casos parte de la connotación negativa al englobar a los *otaku* dentro de la etiqueta “friki” (Rodríguez 12). Tomando la acepción occidental de la palabra *otaku* para referirse, de manera genérica, a la tribu suburbana que se caracteriza consumir infinidad de productos relacionados con la cultura japonesa y todo lo que se denomine “*made in Japan*” (no exclusivamente *manga* y *anime*), los *otaku* consumen todo aquello que se produzca en Japón: videojuegos, música, cinematografía, gastronomía, el propio idioma, y un sinfín de actividades que estén relacionadas, directa o indirectamente, con el país nipón (Cobos 26).

Los *otaku* carecen de un género o edad concretos y se podrían clasificar por su nivel de inmersión en el universo *manga*: desde los meramente interesados hasta los verdaderos fanáticos. Poseen una gran capacidad de asociación y organización que les ha permitido

responder a las críticas y comenzar un proceso de concienciación, además de carecer de cualquier ideología definida, mas allá de su interés por la cultura y los productos japoneses (Santiago 23). Hoy en día ser *otaku* o *gamer* no es motivo de discriminación directa.

Conclusiones

El cómic japonés ha conseguido a lo largo de la historia, gracias a la diversificación de géneros y temáticas, hacer su discurso universal. Su éxito no radica en que el concepto del cómic japonés sea diferente a otras formas de historietas, sino en su versatilidad y ambivalencia, a su capacidad innata para crear un imaginario único y fácilmente reconocible a nivel mundial. Su amalgama de estilos, temáticas y técnicas conviven en armonía dentro de la industria tanto nacional como internacional.

Actualmente, el *manga* forma parte de la cultura popular global, dejando atrás las fronteras japonesas para convertirse en un pasatiempo universal, lejos de la exclusividad nipona de antaño. Como hemos analizado, su éxito es indiscutible y son varios los factores que han intervenido en él: ante todo, su naturaleza transmedia y las industrias con las que se relaciona, entre ellas la de animación y la de videojuegos, también las políticas internacionales y las estrategias de globalización que ha llevado a cabo el gobierno japonés en estas últimas décadas, sin olvidar la indiscutible labor de los aficionados al poner a disposición del consumidor internacional una amplia oferta de *manga* y *anime* que solo podía encontrarse en su país de origen. Todo ello ensalza al *manga* como unos de los movimientos sociales y culturales más universales de nuestra era, poniendo en valor la tradición a través de las nuevas formas de expresión y difusión.

Bibliografía

Bogarín, M. J. (2016): “Construcción y resignificación histórica del manga y el anime”, *Societarts*, n.º 2, pp. 1 – 10.

Cobos, T. L. (2010): “Animación japonesa y globalización: la latinización y la subcultura otaku en América Latina”, *Razón y Palabra*, n.º 72, pp. 1 – 29.

De Cabo, M. (2014): “El manga, su imagen y lenguaje, reflejo de la sociedad japonesa”, *Espacio, Tiempo y Forma*, n.º 26, pp. 355 – 375.

Goldenstein, B. A. y Meo, A. L. (2010): *Construcción del mito en la animación japonesa. Su relación con la tecnología, los mass media y la naturaleza*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

García, J. A. y L**ópez**, F. J. (2011), “Arquetipos iconográficos femeninos en el cómic y la animación japonesa para adolescentes masculinos”, en I. V**ázquez (ed.),** *Investigación y género, logros y retos: III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 1086 – 1101.

Mangirón, C. (2012): “Manga, anime y videojuegos japoneses: análisis de los principales factores de un éxito global”, *Puertas a la lectura*, n.º 24, pp. 28 – 43.

Rodríguez, J. (2017): “El manga como fenómeno social: breve historia de la cultura otaku”, *Kokoro*, n.º 4, pp. 1 – 14.

Sánchez, A. E. (2014): *Manga, memoria e historia: sobre el templo Yasukuni de Kobayashi Yoshinori (2005-2006)*, Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Santiago, J. A. (2012): “Generación manga. Auge global del imaginario manga-anime y su repercusión en España”, *Puertas a la lectura*, n.º 24, pp. 10 – 27.

Este libro se finalizó el 2 de Julio de 2019. El mismo día, hace 437 años en Japón, el ejército de Toyotomi Hideyoshi venció al de Akechi Mitsuhide en la batalla de Yamazaki.



